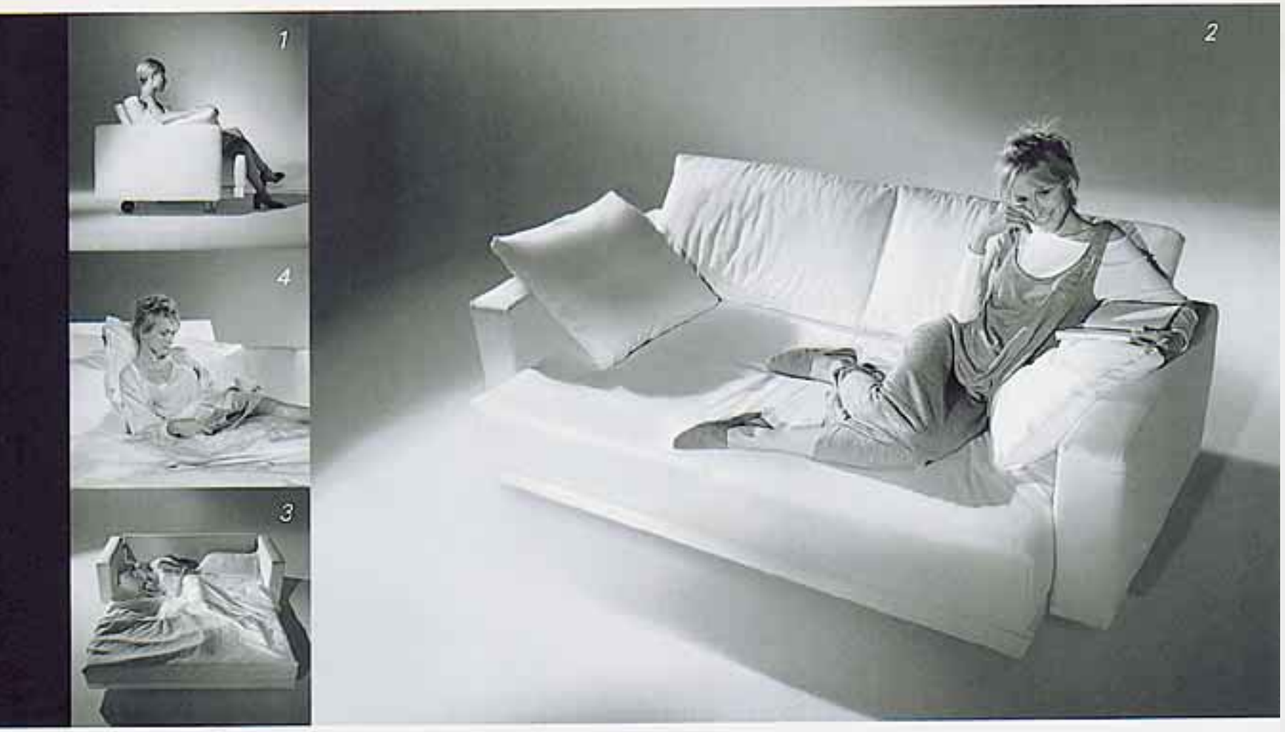
domus
Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

Maggio/*May* 2000 **826** Lire 15.000 € 7.75

Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale -45%-art.2, comma 20/B, legge 662/96-Filiale di Milano



Roger

Un prodotto, quattro funzioni: da divano a chaise-longue, da letto a dormeuse con due semplicissimi movimenti, grazie ad un esclusivo meccanismo brevettato. Completamente sfoderabile, la serie Roger è disponibile a due, tre e quattro posti e con un'ampia scelta di materassi e imbottiture. Un progetto di Guido Rosati, pensato per garantire il massimo comfort in ogni situazione. **Per fare conoscenza con Roger** chiamate lo **031/756645.** BPA International - Via Meucci 1 - 22060 Cabiate (CO) - Fax 031/756650

BPA INTERNATIONAL

Entra nel mondo Olivari.

Fly, design Enrico Marforio

Suomi, design Yrjö Wiherheimo

Tecno, design Giorgetto Giugiaro

Esci con Olivari.

Club, ottone lucido e pelle
design Vico Magistretti

OLIVARI

OLIVARI S.p.a. 28021 Borgomanero (NO) Italy e-mail: olivari@olivari.it http://www.olivari.it tel 0322 83 50 80 fax 0322 84 64 84

Progetto 25. Parete in cristallo con porta scorrevole a tutta altezza.
P4. Pannello appeso, rivestito in legno e attrezzato con mensole e contenitori pensili chiusi e a giorno.
Easy. Scrivanie, piani di lavoro e complementi di servizio.

UNIFOR

Progetto 25. Glass wall with sliding door that extends to the full height of the wall.
P4. Hanging panel, faced in wood and equipped with shelves and pendent case pieces, with open and closed sections.
Easy. Desks, work tops and service complements.

vitra. è distribuito in Italia da Unifor
vitra. is distributed in America by Unifor America Inc.

Progetto 25, P4 e Easy. Partizioni trasparenti, pannelli attrezzati a parete e scrivanie. Sistemi per ufficio che disegnano ambienti funzionali e confortevoli. Spazi personalizzati per lavorare, per ricevere ospiti, per riunire piccoli gruppi.

Progetto 25, P4 and Easy. Transparent partitions, wall system panels and desks. Office systems, which design surroundings that are both functional and comfortable. Customized spaces for working, receiving guests and organizing small group meetings.

vitra. è distribuito in Italia da Unifor
vitra. is distributed in Australia by Unifor Australia Pty

Photo Mario Carrieri

UNIFOR

Progetto 25. Luca Meda
P4. Luca Meda
Easy. Fernando Urquijo

UNIFOR via Isarco, 1
I-20139 Torino (Cinisello Balsamo)
tel. 02/9661151
http://www.unifor.it

Milano 02/76056024
Roma 06/5234388
Napoli 081/7645662
Bolzano 0471/400830
Mestre-Venezia Padova
049/8791879
Perugia 075/5002715
Pistoia 0573/573258
Bergamo 035/4540400
Reggio Emilia 0522/972253
Udine 0432/480404
Torino 011/9628955
Trento 0461/828900
Verona 045/567666

France 1/48137717
U.S.A. 212/6753434
Australia 02/90094200
03/96032301
Singapore 65/2211622

Austria 01/53340750
Belgium 02/7340693
Canada 416/3641611
Chile 56-2/2091421
Denmark 45/45761516
Germany 089/2091815-12
030/8904790
Great Britain 01753/570045
0171/3339326
Greece 1/7291091
Holland 010/4229044
020/6430465
Hong Kong 852/22893777

Hungary 1/2033320
Indonesia 62/215306676
Ireland 01/2842859
Japan 03/3375143
03/34211321
New Zealand 04/3850258
Philippines 632/8904258
632/3646118
Poland 022/8319225
Portugal 21/3479701-02
Russia 095/7872045
Spain 93/4124623
Sweden 08/6428360
Switzerland 041/7905454
Thailand 662/7123710
Turkey 212/2366709

www.indipendenti.it

B
prezzo speciale
(special price)

C
a casa tua
(at your home)

A
11 numeri di domus
(11 issues of domus)

D
un regalo in più
(great value)

A+B=CD (rom)

Chi si abbona a **domus**, oltre al prezzo speciale, ha in regalo il CD rom "Venezia", della Collana "Le città d'Arte".
(In addition to the special price, subscribers to ***domus*** *will also receive a CD Rom gift from the "Cities of Art" digital collection.)*

Abbonarsi a domus conviene!

(a subscription to domus is great value!)

EditorialeDomus

Tariffe di abbonamento Italia

Desidero abbonarmi a domus

- ☐ **Annuale (11 numeri) con in regalo il CD-Rom "Venezia" L 120.000** anziché L 165.000
- ☐ **Annuale Studenti (11 numeri) con in regalo il CD-Rom "Venezia" L 110.000** anziché L 165.000
  (allegare sempre la dichiarazione di iscrizione alla facoltà)

☐ **CD-Rom "ANNATA DOMUS '99" solo L 24.900** anziché L 29.900

Offerta valida solo per l'Italia

Effettuate la spedizione al seguente nominativo (scrivere in stampatello):

Cognome ..... Nome .....

Indirizzo ..... N° .....

Località ..... Cap. ..... Prov. .....

Telefono ..... Fax .....

Scelgo la seguente modalità di pagamento:

- ☐ Bollettino postale (solo per l'abbonamento) che mi invierete.
- ☐ Contrassegno (solo per il CD-Rom "Annata Domus '99") più L. 3.000 per contributo spese di spedizione.
- ☐ Allego assegno non trasferibile intestato a Editoriale Domus Spa.
- ☐ Addebitate l'importo dovuto sulla mia carta di credito: American Express ☐ Diners ☐ Visa ☐

Carta N. ..... Scad. .....

Firma ..... Data .....

La informiamo, ai sensi della legge 675/96, che i suoi dati sono oggetta di trattamento prevalentemente informatico, al sol fini della corretta gestione del suo abbonamento e di tutti gli obblighi che ne conseguono. I suoi dati anagrafici potranno essere utilizzati inoltre per finalità di promozione commerciale dalla nostra Azienda e da quelle ad essa collegate. A lei competono tutti i diritti previsti dall'art. 13 della legge sopra citata. Responsabile del trattamento è l'Editoriale Domus S.p.A. via A. Grandi 5/7, 20089 Rozzano (MI).

P0500-016

NON AFFRANCARE

Affrancatura ordinaria a carico del destinatario da addebitarsi sul conto di Credito n. 7317 presso l'Ufficio Postale di Milano A.D. (Aut. Dir. Prov. P.T. N. Z/607161/TM/7377 del 17/4/85)

EditorialeDomus
Servizio Abbonati
Casella Postale 13080
20130 MILANO MI

L'abbonamento in linea diretta.

Quest'anno abbonati per telefono: è veloce, sicuro e completamente gratuito. Basta telefonare al numero verde

Numero Verde **800-001199**

riservato esclusivamente al servizio abbonati. Potrai rivolgerti a questo numero o al nostro sito internet http://www.edidomus.it anche per avere informazioni immediate sulla situazione del tuo abbonamento. Oppure invia una e-mail a ut.abbonamenti@edidomus.it o un fax al numero 0282472383

In regalo il CD-Rom «Venezia» della Collana "Le città d'Arte".
(A Cd-Rom free gift of Venice from the "Cities of Art" digital collection).

Chi si abbona a domus visita Venezia.

- 200 viste panoramiche a 360°
- 550 foto originali di Venezia
- 15 minuti di filmato

Subscribe to domus and visit Venice!

200 panoramic views in 360°
550 original photos of Venice
15 minutes of film-clips

L'annata Domus '99 su CD rom. A prezzo speciale!

- la raccolta digitale di tutti i numeri pubblicati del 1999
- oltre 2500 pagine da navigare, leggere, stampare
- navigazione per temi: design, progetti, arte e comunicazione
- funzioni di ricerca sul testo
- collegamenti diretti ai siti internet

The digital collection of domus 1999 at a special price for you!

over 2.500 pages to surf, read and print
every page of each issue, including the ads
surf by topics: design, architecture, art and communication
text research functions
direct links to internet sites

L'annata 1999 di domus su CD-Rom a 24.900 anziché 29.900
(The digital collection of domus 1999 at a special price).

Subscription rates outside Italy

I would like to subscribe to domus

- ☐ **Annual (11 issues) with CD-Rom free gift of Venice** ☐ US $ 135 ☐ DM 220 ☐ Euro 115
- ☐ **Annual (11 issues) Airmail with CD-Rom free gift of Venice** ☐ US $ 180 ☐ DM 296 ☐ Euro 154
- ☐ **CD-Rom "ANNATA DOMUS '99"** ☐ US $ 14 ☐ DM 28 ☐ Euro 14
- ☐ **Airmail - CD-Rom "ANNATA DOMUS '99"** ☐ US $ 17 ☐ DM 34 ☐ Euro 17

Please send the subscription to the following address (please write in block capitals):

Name ..... Surname .....

Number & Street .....

Town ..... Postal code .....

State/Region ..... Country .....

Telephone ..... Fax .....

- ☐ I enclose a cheque addressed to: Editoriale Domus, via A. Grandi, 5/7 - 20089 Rozzano - (Milano) - Italy
- ☐ I have paid by International money order on your account n. 6016352/01 - c/o Comit - Assago Branch - (Milano) - Italy
- ☐ Please charge my credit card the amount of:
  American Express ☐ Diners ☐ Mastercard/Eurocard ☐ Visa ☐

Card N. ..... Expires .....

Signature ..... Date .....

According to the Law 675/96, we would like to inform you that your private data will be computer-processed by Editoriale Domus only to the purpose of properly managing your subscription and meeting all obligations arising therefrom. In addition, your private data may be used by Editoriale Domus and related companies to the purpose of informing you of new publications, offers and purchase opportunities. You are entitled to all and every right in conformity with Clause 13 of the above mentioned Law. Editoriale Domus S.p.A. via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano (MI) Italy is responsible for processing your private data.

PLEASE AFFIX POSTAGE

EditorialeDomus
Subscription Department
P.O. BOX 13080
I-20130 MILANO
ITALY

Subscriptions outside Italy. You can also subscribe by:

Phone: + 39 - 0282472276

Fax: + 39 - 0282472383

e-mail: subscriptions@edidomus.it

If you want online information about your subscription check it on our web site: http://www.edidomus.it

EditorialeDomus

Styling studio Ortega - Foto Fabrizio Bergamo

B&B Italia. La scelta della qualità, dell'armonia e del vivere contemporaneo.

1966 Collection, collezione di mobili per esterno, disegnata da Richard Schultz. I pezzi che la compongono sono sedie, poltroncine, tavoli alti e bassi, lettini da riposo fissi o reclinabili con ruote. Per conoscere il Rivenditore più vicino, componete il numero verde 800-016370. Internet: http://bebitalia.it e-mail: beb@bebitalia.it

B&B ITALIA
Qualcosa che vale nel tempo

Fantoni Spa
33010 Osoppo /Udine Italy
Telefono +39 0432 9761
Telefax +39 0432 986246
Telex 450053
e.mail: info@fantoni.it
www.fantoni.it

Mèta Sistema per ufficio
design: Mario Broggi+Michael Burckhardt

www.fantoni.it

mobile design

Al mattino, quando gli altri uffici iniziano ad animarsi, Mèta Units incomincia a muoversi. Le scrivanie su ruote si incontrano, si separano, compongono posti di lavoro singoli o multipli, nello spazio di pochi minuti e anche più volte durante la giornata. Dal "total design" Fantoni - premiato con il Compasso d'Oro 1998 - un altro cambiamento totale nel modo di vedere e di vivere l'ufficio. Richiedete il nuovo catalogo Mèta Units al numero +39 0432 976471.

fantoni

art direction: Antonio Citterio /Terry Dwigg
photography: Alessandro Paderni

ANTEPRIMA

"UN SUCCESSO ANNUNCIATO"

Una nuova, emozionante collezione di rivestimenti in ceramica: già un successo riconosciuto. Protagonista il bianco e nero, nell'appassionante trama firmata dal grande

Ruben Toledo.

Prossimamente in tutte le sale.

PERSONAGGI ed INTERPRETI

Designer protagonista:
Ruben Toledo

Immagini:
Roberto Martelli - Master Fotografie

Art direction e scenografie:
Antonella Frezza

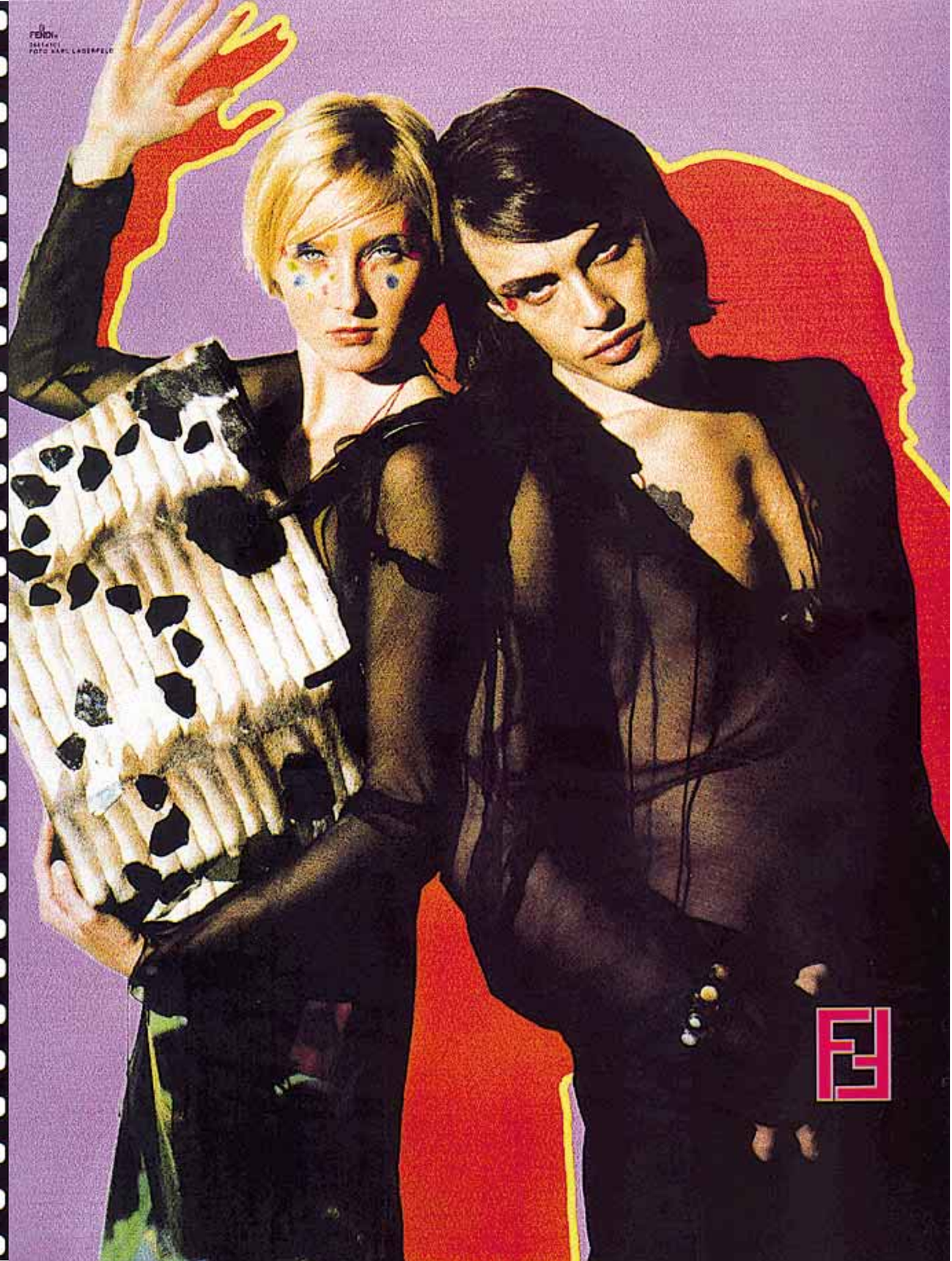
R & S:
Arch. Tommaso Gagliardi

Ufficio stampa:
Sabrina Ginocchetti

Prodotto e diretto da

CeramicaBardelli

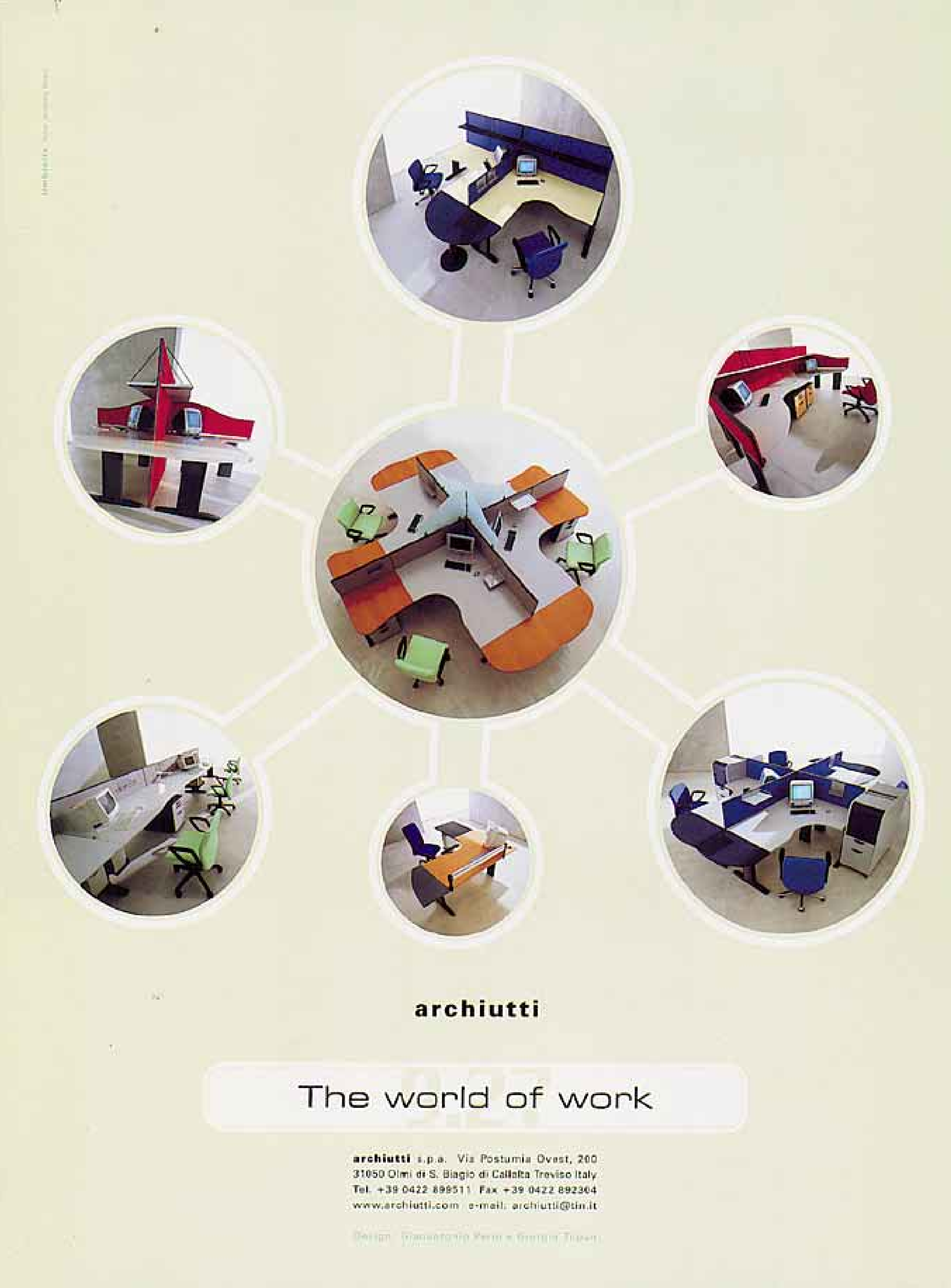
20010 VITTUONE (Milano) - Via Pascoli, 4/6
Tel 02 9025181 r.a. - Fax 02 90260766
http: //www.bardelli.it - e.mail: bardelli@bardelli.it

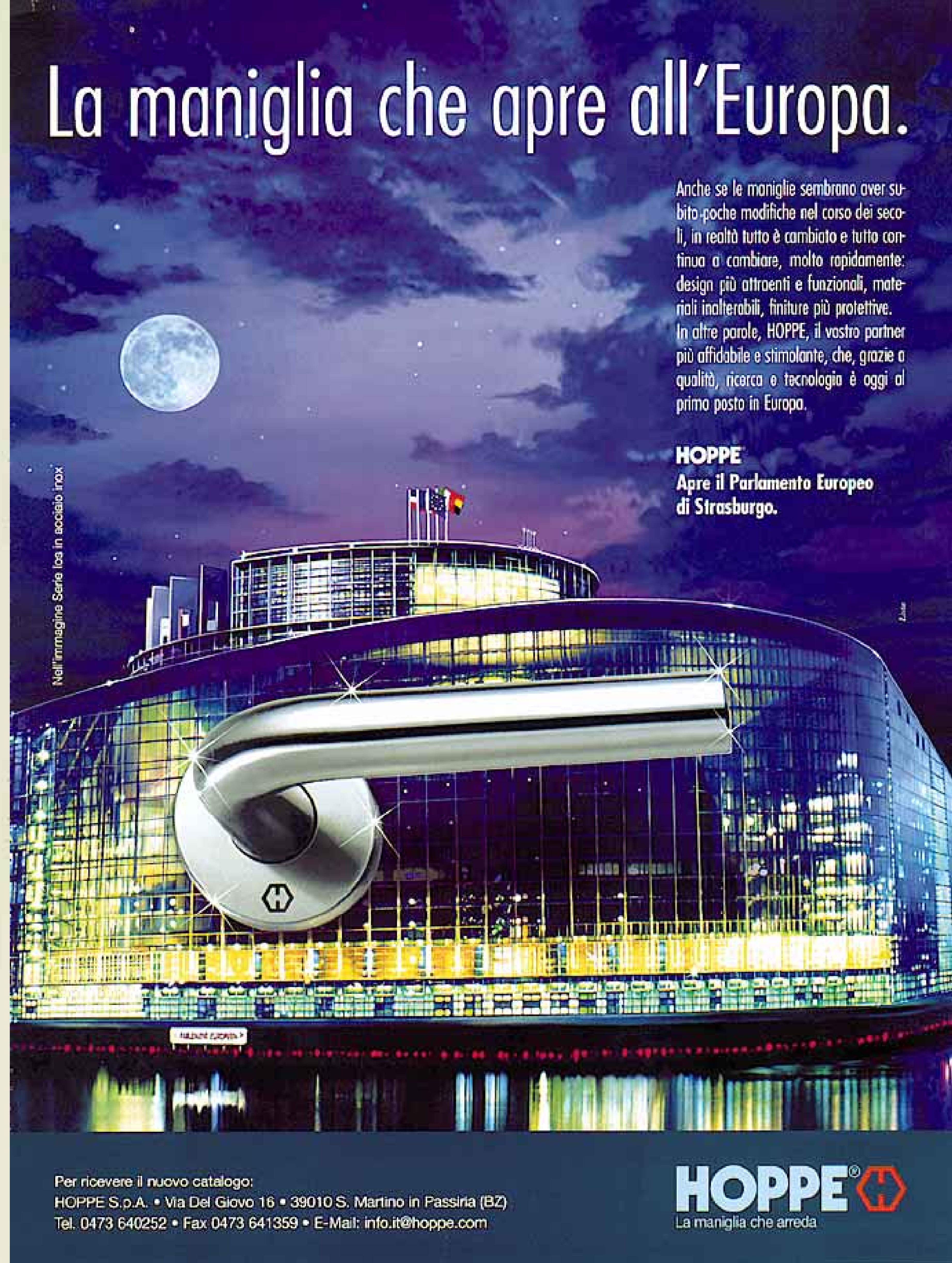


smeg
tecnologia che arreda

Il linguaggio silenzioso dello stile

Show Room Milano Corso Monforte 30/2 Tel. 02 76004848 www.smeg.it STX1


archiutti
The world of work
archiutti s.p.a. Via Postumia Ovest, 200
31050 Olmi di S. Biagio di Callalta Treviso Italy
Tel. +39 0422 899511 Fax +39 0422 892304
www.archiutti.com e-mail: archiutti@tin.it


La maniglia che apre all'Europa.
Anche se le maniglie sembrano aver subito poche modifiche nel corso dei secoli, in realtà tutto è cambiato e tutto continua a cambiare, molto rapidamente: design più attraenti e funzionali, materiali inalterabili, finiture più protettive.
In altre parole, HOPPE, il vostro partner più affidabile e stimolante, che, grazie a qualità, ricerca e tecnologia è oggi al primo posto in Europa.
HOPPE
Apre il Parlamento Europeo di Strasburgo.
Nell'immagine Serie Ios in acciaio inox
Per ricevere il nuovo catalogo:
HOPPE S.p.A. • Via Del Giovo 16 • 39010 S. Martino in Passiria (BZ)
Tel. 0473 640252 • Fax 0473 641359 • E-Mail: info.it@hoppe.com
HOPPE®
La maniglia che arreda

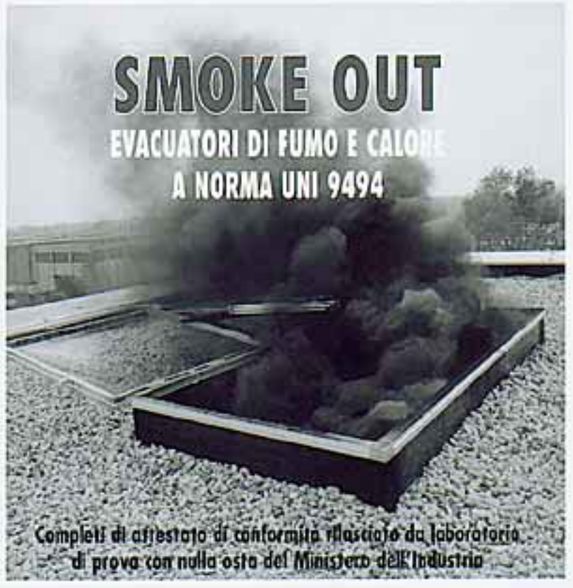
REGGIANI SPA ILLUMINAZIONE Phone +39 0392071.1 Fax +39 0392071999 e-mail: pelint@reggiani.net www.reggiani.net

REGGIANI

ASPETTA. GUARDA COSA FA LA LUCE.

GUARDARE, IMPARARE.
È QUEL CHE ABBIAMO FATTO.

MOSCA: Centro Commerciale a ponte sul fiume MOSCOVA - Tunnel centinati lunghezza 245 mt.



Caoduro®

CAODURO® spa Via Chiuppese - 36010 Cavazzale VICENZA

Tel. 0444.945959 Fax 0444.945164 - web site: www.caoduro.it - e-mail: info@caoduro.it

system **Congress Seating**

Seating Custom Projects

ICM INTERNATIONAL CONVENTION CENTRE

MÜNCHEN | DEUTSCHLAND

FIGUERAS
INTERNATIONAL SEATING

FACTORY: Head Offices EXPORT-DEPARTMENT
08186 LLIÇÀ DE MUNT - BARCELONA (SPAIN)
Tel. 34-93 841 41 19 / 34-93 844 50 50 Fax. 34-93 844 50 61
E-mail:tyfigueras@mail.cinet.es - http://www.figueras.com

FIGUERAS ITALIA Spa
Via Savonarola, 21
20149 Milano
Tel. 02/315726 - Fax 02/314632
http://www.figueras.com

GAGGENAU

LE COSE BUONE NASCONO SOTTO VAPORE,
NON SOTTO PRESSIONE.

A questo proposito è stato creato il nuovo forno CombiVapore di Gaggenau.
È il primo forno da incasso ad arricchire la tradizionale cottura ad aria calda di un nuovo elemento: il vapore.
Senza metterlo sotto pressione.
Ad esempio cucinando un arrosto di carne che, circondato dal giusto grado di umidità, riesce con una perfetta doratura esterna mentre all'interno rimane tenero e succulento.
Se desiderate conoscere meglio il nuovo forno CombiVapore e l'insieme delle novità di Gaggenau, contattate il numero verde 800091240 o lo 02/413361, oppure visitate il nostro sito internet www.gaggenau.com. Sarà nostro piacere inviarvi gratuitamente la documentazione completa.

LA DIFFERENZA HA NOME GAGGENAU.

Boici Advertising

Creatività e tecnologia, gusto e rigore funzionale: per la Pininfarina Extra industrial design significa declinare gli aspetti più avanzati della ricerca scientifica e ingegneristica con la dimensione estetica dei prodotti presenti nella vita di tutti i giorni. Questa filosofia trae le sue radici dall'esperienza culturale ed industriale maturata in settant'anni di attività nel mondo dell'automobile: capacità strettamente correlate che si rafforzano a vicenda, traendo ciascuna credibilità dall'altra.

Oggetto d'Autore.

settant'anni pininfarina

Domus Subscription & Distribution Agencies

• indicates domestic distributors

Argentina

• Libreria Tecnica C.P. 67
Florida 683 Local 18
1375 BUENOS AIRES
Tel. 01-3146303 Fax 01-3147135

Australia

• Europress Distributors Pty Ltd
119 McEvoy Street Unit 3
2015 ALEXANDRIA NSW
Tel. 02-6984922 Fax 02-6987675

Gordon & Gotch
Huntingdale Road 25/37
3125 BURWOOD VIC
Tel. 03-98051650
Fax 03-98888561

Perimeter
190 Bourke Street
3000 MELBOURNE VIC
Tel. 03-96633119
Fax 03-96634506

Magazine Subscription Agency
20 Booralie Road
2084 TERREY HILLS NSW
Tel./Fax 02-4500040

ISA Australia
P.O. Box 709
4066 TOOWONG QLD
Tel. 07-33717500
Fax 07-33715566

Austria

• Morawa & Co. KG.
Wollzeile 11
WIEN 1
Tel. 01-51562 Fax 01-5125778

Jos A. Kienreich
Sackstraße 6
8011 GRAZ
Tel. 0316-826441

Georg Prachner KG
Kärntnerstraße 30
1015 WIEN
Tel. 01-5128549 Fax 01-5120158

Minerva
Sachsenplatz 4/6
1201 WIEN
Tel. 01-3302433 Fax 01-3302439

Belgium

• AMP
1, Rue de la Petite Ile
1070 BRUXELLES
Tel. 02-5251411 Fax 02-5234863

Naos Diffusion SA
Rue des Glands 85
1190 BRUXELLES
Tel. 02-3435338 Fax 02-3461258

S.P.R.L. Studio Spazi Abitati
55, Avenue de la Constitution
1083 BRUXELLES
Tel. 02-4255004 Fax 02-4253022

Office International des Periodiques
Kouterveld 14
1831 DIEGEM
Tel. 02-7231282 Fax 02-7231413

Standaard Boekhandel
Industriepark Noord 28/A
9100 SINT NIKLAAS
Tel. 03-7603287 Fax 03-7779263

Brazil

• Distribuidora Leonardo da Vinci Ltda
Av. Ibijau 204
04524 SAO PAULO
Tel. 011-53163992
Fax 011-55611311

Informational
P.O. Box 9505
90441-970 PORTO ALEGRE RS
Tel. 051-3344524 Fax 3344018

Santoro Editora
Rua 7 de Setembro 63 Sala 202
20050-005 RIO DE JANEIRO RJ
Tel. 021-2523909
Fax 021-2527078

Canada

Periodica
C.P. 444
OUTREMONT QUE H2V 4R6
Tel. 514-2745468 Fax 514-2740201

Chile

• Libro's Soc. Ltda
Clasificador 115 Correo Central
SANTIAGO
Tel. 02-23577337
Fax 02-2357859

Colombia

• Peinternational
Maria Costanza Carvajal
Calle 90 18-31
SANTA FE' DE BOGOTA'
Tel. 01-6168529 Fax 01-6166864

Luis Antonio Puin Alvarez
Avenida 25 C # 3 35/37
BOGOTA'
Tel. 01-3426401

C.S.I.

Mezhdunarodnaya Kniga
39 Bolshaya Yakimanka Street
117049 MOSCOW
Tel./Fax 095-2384634

Czech Republic

• Mediaprint & Kapa
Pressegrosso s.r.o.
Na Jarove 2
130 00 PRAHA 3
Tel. 02-6848547 Fax 02-6848618

Linea Ubok
Na Prikope 37
11349 PRAHA 1
Tel. 02-24228788
Fax 02-24228293

Cyprus

• Hellenic Distribution Agency Ltd
Chr. Sozou 2E
P.O. Box 4508
NICOSIA
Tel. 02-444488 Fax 02-473662

Denmark

• Dansk Bladdistribution A/S
Ved Amagerbanen 9
2300 COPENHAGEN S
Tel. 31543444 Fax 31546064

Arnold Busk
Købmagergade 29
1140 COPENHAGEN K
Tel. 33122453 Fax 33930434

Rhodos
Strangate 36
1401 COPENHAGEN K
Tel. 31543060 Fax 32962245

Finland

• Akateeminen Kirjakauppa
Stockmann/Akatemineen Kirjakauppa
P.O. Box 23
00371 HELSINKI
Tel. 09-1214330 Fax 09-1214241

Lehtimarket Oy
Nokiantie 2-4 P.O. Box 16
00511 HELSINKI
Tel. 0-716022 Fax 0-7533468

Suomalainen Kirjakauppa
P.O. Box 2
01641 VANTAA
Tel. 09-8527880
Fax 09-8527990

France

• Nouvelles Messageries de la resse Parisienne NMPP
52, Rue Jacques Hillairet
75612 PARIS
Tel. 01-49287042
Fax 01-49287622

Dawson France
Rue de la Prairie
Villebon-sur-Yvette
91871 PALAISEAU CEDEX
Tel. 01-69104700
Fax 01-64548326

Documentec
58, Boulevard des Batignolles
75017 PARIS
Tel. 01-43871422
Fax 01-42939262

Germany

• W.E. Saarbach GmbH
Hans Böckler Straße 19
50354 HÜRT HERMÜLHEIM
Tel. 02233-79960
Fax 02233-799610

Mayer'sche Buchhandlung
Matthiashofstraße 28-30
52064 AACHEN
Tel. 0241-4777470
Fax 0241-4777479

Lange & Springer
Otto-Suhr-Allee 26/28
10585 BERLIN
Tel. 030-340050
Fax 030-3420611

Wasmuth GmbH
Pfalzburger Straße 43/44
10717 BERLIN
Tel. 030-8630990
Fax 030-86309999

Bonner Presse Vertrieb
Limpericher Straße 10
53225 BONN
Tel. 0228-400040 Fax 0228-4000444

Graff Buchhandlung
Neue Straße 23
38012 BRAUNSCHWEIG
Tel. 0531-480890
Fax 0531-46531

Walther König GmbH
Heinrich-Heine-Allee 15
40213 DÜSSELDORF
Tel. 0211-136210
Fax 0211-134746

Sautter & Lackmann
Admiralitätstraße 71/72
20459 HAMBURG
Tel. 040-373196 Fax 040-365479

Mode....Information
Heinz Kramer GmbH
Pilgerstraße 20
51491 KÖLN OVERATH
Tel. 02206-60070
Fax 02206-600717

L. Werner Buchhandlung
Theatinerstraße 44 II
80333 MÜNCHEN
Tel. 089-226979
Fax 089-2289167

Karl Krämer
Rotebühlstraße 40
70178 STUTTGART
Tel. 0711-669930
Fax 0711-628955

Konrad Wittwer GmbH
Postfach 10 53 43
70173 STUTTGART
Tel. 0711-25070
Fax 0711-2507350

Otto Harrassowitz
Taunusstraße 5
65183 WIESBADEN
Tel. 0611-5300 Fax 0611-530560

Great Britain

• USM Distribution Ltd
86 Newman Street
LONDON W1P 3LD
Tel. 0171-3968000
Fax 0171-3968002

Dawson UK Ltd
Cannon House Park Farm Road
FOLKESTONE CT19 5EE
Tel. 0303-850101 Fax 0303-850440

DLJ Subscription Agency
26 Evelyn Road
LONDON SW19 8NU
Tel. 0181-5437141 Fax 0181-5440588

Motor Books
33 St'Martins Court
LONDON WC2N 4AL
Tel. 0171-6365376
Fax 0171-4972539

R.D. Franks Ltd
Kent House
Market Place Oxford Circus
LONDON W1N 8EJ
Tel. 0171-6361244
Fax 0171-4364904

Blackwell's Periodicals
P.O. Box 40
Hythe Bridge Street
OXFORD OX1 2EU
Tel. 01865-792792
Fax 01865-791438

Greece

• Hellenic Distribution Agency Ltd
1 Digeni Street
17456 ALIMOS
Tel. 01-9955383 Fax 01-9936043

G.C. Eleftheroudakis SA
17 Panepistimioy Street
10564 ATHENS
Tel. 01-3314180 Fax 01-3239821

Papasotiriou SA
35 Stournara Street
10682 ATHENS
Tel. 01-33029802
Fax 01-3848254

Studio Bookshop
32 Tsakolof Street Kolonaki
10673 ATHENS
Tel. 01-3622602 Fax 01-3609447

Holland

• Betapress BV
Burg. Krollaan 14
5126 PT GILZE
Tel. 0161-457800
Fax 0161-452771

Bruil Tijdschriften
Postbus 100
7000 AC DOETINCHEM
Tel. 08340-24033
Fax 08340-33433

Kooyker Booksellers
Korevaarstraat 8 B
2311 JC LEIDEN
Tel. 071-160560 Fax 071-144439

Swets Subscription Service
P.O. Box 830
2160 SZ LISSE
Tel. 0252-435111
Fax 0252-415888

Bruil & Van de Staaij
Postbus 75
7940 AB MEPPEL
Tel. 0522-261303 Fax 0522-257827

Hong Kong

Apollo Book
27-33 Kimberly Road
2nd Floor Flat A
Wing Lee Bldg KOWLOON
Tel. 03-678482 Fax 03-695282

Hungary

Librotrade Kft
P.O. Box 126
1656 BUDAPEST
Tel. 01-2561672 Fax 01-2568727

India

Globe Publications Pvt Ltd
B 13 3rd Floor A Block
Shopping Complex
Naraina Vihar Ring Road
NEW DELHI 110 028
Tel. 011-5460211
Fax 011-5752535

Iran

Jafa Co Ltd
P.O. Box 19395
4165 TEHRAN
Fax 6406441

Israel

• Literary Transactions Ltd
c/o Steimatzky Ltd
11 Rehov Hakishon
51114 BNEI BRAK
Tel. 03-5794579 Fax 03-5794567

Teldan
7 Derech Hashalom
67892 TEL AVIV
Tel. 03-6950073 Fax 03-6956359

Japan

• Yohan
14-9 Okubo 3 Chome
Shinjuku-Ku
TOKYO 160
Tel. 03-32080181 Fax 03-32090288

Segawa Books
2-59 Yamazoe-Cho
Chikusa-Ku
NAGOYA
Fax 052-7636721

AD Shoseki Boeki
C.P.O. Box 1114
OSAKA 530-91
Tel. 06-4480809 Fax 06-4483059

Asahiya Shoten Ltd
C.P.O. Box 398
OSAKA 530-91
Tel. 06-3766650

Bookman's Co. Ltd.
1-18 Toyosaki 3-Chome
Oyodo-Ku OSAKA 531
Tel. 06-3714164 Fax 06-3714174

Elm & Co
18-6 Takadono 3 Chome
Asaki-Ku
OSAKA 535
Tel. 06-9522857

Hakuriyo Co Ltd
1-15-17 Shimanouchi Chuo-Ku
OSAKA 542
Tel. 06-2525250 Fax 06-2525964

Kitao Publications Trading Co Ltd
2-3-18 Nakanoshima Kita-Ku
OSAKA 530
Tel. 06-2035961 Fax 06-2223590

Kaigai Publications Co Ltd
P.O. Box 5020 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32924271 Fax 03-2924278

Kinokuniya Co Ltd
P.O. Box 55 Chitose
TOKYO 156
Tel. 03-34390124 Fax 03-34391094

Maruzen Co Ltd
P.O. Box 5050 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32758591
Fax 03-32750657

Milos Book Service
3-22-11 Hatchobori Chuo-Ku
TOKYO 104
Tel. 03-35513790 Fax 03-35513687

Pacific Books
Morikawa Bldg.
7-4 Idabashi 1 Chome
Chiyoda-Ku TOKYO 102
Tel. 03-32623962 Fax 03-32624409

Shimada & Co Inc
9-15 Minami-Ayoama 5-Chome
Kyodo Bldg. Shin Ayoama 5F
Minato-Ku
TOKYO 107
Tel. 03-34078317 Fax 03-34078340

The Tokodo Shoten
Nakauchi Bldg.
7-6 Nihonbashi 1 Chome
Chuo-Ku
TOKYO 103
Tel. 03-32721966 Fax 03-32788249

Tokyo Book Center Co Ltd
3-12-14 Sendagaya Shibuya-Ku
TOKYO 151
Tel. 03-34041461 Fax 03-34041462

Korea

• M&G&H Co
Suite 901 Pierson Bldg.
Chin Mijn Ro 2 Ka
Chongro-Ku
SEOUL 110-062
Tel. 02-7542881 Fax 02-7354028

Seoul Subscription Service Inc
Youido P.O. Box 174
SEOUL 150-601
Tel. 02-7801094 Fax 02-7843980

Lebanon

• Messageries du Moyen Orient
B.P. 11
6400 BEYROUTH
Tel. 01-447526 Fax 01-492625

Luxembourg

• Messageries Paul Kraus
11, Rue Christoph Plantin
1020 LUXEMBOURGH
Tel./Fax 499888444

Malta

• Miller Distributors Ltd
Miller House
Tarxien Road Airport Way
LUQA
Tel. 664488 Fax 676799

Mexico

Agencia de Suscripciones SA de CV
Av. 16 de Septiembre 6-402
Col. Centro
06000 MEXICO DF
Tel. 064-140423 Fax 064-152413

New Zealand

• The Fashion Bookery
P.O. Box 35-621 Browns Bay
AUCKLAND 10
Tel. 09-4786324 Fax 09-4155650

Ebsco NZ Ltd
Private Bag 99914
Newmarket
AUCKLAND
Tel. 09-5248119 Fax 09-5248067

Poland

•Pol-Perfect Poland
Ul. Samarytanka 51
03588 WARSZAWA
Tel./Fax 022-6787027

Ars Polona
P.O. Box 1001
00950 WARSZAWA
Tel. 022-261201 Fax 022-266240

Portugal

•Johnsons International
News Portugal Lote 1 A
Rua Dr. Jesé Espirito Santo
1900 LISBOA
Tel. 01-8371739 Fax 01-8370037

Livraria Ferin Lda
Rua Nova do Almada 72
1200 LISBOA
Tel. 01-3424422 Fax 01-3471101

Principate of Monaco

• Presse Diffusion
Boite Postale 479
98012 MONACO CEDEX
Tel. 93101200 Fax 92052492

Romania

• S.C.IBC. Hiparion
Str. Muresului 14
3400 CLUJ NAPOCA
Tel. 064-414004 Fax 064-414521

Singapore

• Page One The Bookshop Ltd
Blk 4 Pasir Panjang Road
0833 Alexandra Distripark
0511 SINGAPORE
Tel. 2730128 Fax 2730042

South Africa

• Mico L'Edicola Pty Ltd
66 Grant Avenue
2192 NORWOOD
Tel. 011-4831960 Fax 011-7283217

International Subscription Service
P.O. BOX 41095 Craighall
2024 JOHANNESBOURG
Tel. 011-6466558
Fax 011-6466565

Spain

• Comercial Atheneum SA
Joventud 19
08830 SANT BOI DE LLOBREGAT
Tel. 03-6544061 Fax 03-6401343

Diaz de Santos SA
Calle Balmes 417-419
08022 BARCELONA
Tel. 03-2128647 Fax 03-2114991

LLibreria La Ploma
Calle Sicilia 332
08025 BARCELONA
Tel. 03-4579949

Promotora de Prensa Int. SA
Diputacion 410 F
08013 BARCELONA
Tel. 03-2451464 Fax 03-2654883

A.Asppan
C/Dr. Ramon Castroviejo 63 Local
28035 MADRID
Tel. 01-3733478 Fax 01-3737439

Mundi Prensa Libros SA
Castello 37
28001 MADRID
Tel. 01-4313222 Fax 01-5753998

Publicaciones de Arquitectura y Arte
General Rodrigo 1
28003 MADRID
Tel. 01-5546106 Fax 01-5532444

Xarait Libros
P. S.Francisco de Sales 32
28003 MADRID
Tel. 01-5341567 Fax 01-5350831

Sweden

• Bror Lundberg Eftr. AB
Kungstensgatan 23
P.O. Box 19063
10432 STOCKHOLM
Tel. 08-6129680 Fax 08-6122790

BTJ Tidschriftscentralen
BTJ INFO & MEDIA
Traktorvägen 11
22182 LUND
Tel. 046-180000 Fax 046-180125

Wennergren Williams
P.O. Box 1305
17125 SOLNA
Tel. 08-7059750 Fax 08-270071

Switzerland

• Kiosk AG
Hofackerstraße 40
4132 MUTTENZ
Tel. 061-4672339
Fax 061-4672961

• Naville SA
38-42 Avenue Vibert
1227 CAROUGE-GE
Tel. 022-3080444 Fax 022-3080429

• Melisa
Via Vegezzi 4
6901 LUGANO
Tel. 091-9238341
Fax 091-9237304

Herbert Lang & Cie AG
CH 3000 BERN 9
Tel. 031-3108484
Fax 031-3108494

Dynapress Marketing SA
38 Avenue Vibert
1227 CAROUGE
Tel.022-3080870
Fax 022-3080859

Cumulus Fachbuchhandlung AG
Hauptstraße 84
5042 HIRSCHTHAL
Tel. 062-7213562
Fax 062-7210268

Librairie Payot
Case Postale 3212
1002 LAUSANNE
Tel. 021-3413231
Fax 021-3413235

R.J. Segalat
4, rue de la Pontaise
1018 LAUSANNE 18
Tel. 021-6483601
Fax 021-6482585

Freihofer AG
Weinbergstrasse 109
80333 ZÜRICH
Tel. 01-3634282 Fax 01-3629718

Stäheli's Bookshop Ltd
Bederstraße 77
8021 ZÜRICH
Tel. 01-2013302 Fax 01-2025552

Taiwan

• Chii Maw Enterprise Co Ltd
P.O. Box 24-710
TAIPEI
Tel. 02-7781678 Fax 02-7782907

Thailand

• Central Books Distrib. Ltd
306 Silom Road
10500 BANGKOK
Tel. 02-2355400 Fax 02-2378321

Turkey

• Yab Yay Yayincilik Sanay Ltd
Besiktas Barbaros Bulvari 61 Kat 3 D3
BESIKTAS ISTAMBUL
Tel. 0212-2583913 Fax 0212-2598863

Bilimsel Eserler Yayincilik
Siraselviler Cad. 101/2
80060 TAKSIM ISTAMBUL
Tel. 0212-2434173
Fax 0212-2494787

U.S.A.

• Speedimpex Usa Inc
35-02 48th Avenue
LONG ISLAND CITY NY 11101-2421
Tel. 0718-3927477
Fax 0718-3610815

• Overseas Publishers Rep.
47 West 34th Street Rooms 625/629
NEW YORK NY D7
Tel. 0212-5843854 Fax 0212-4658938

Ebsco Subscription Services
P.O. Box 1943
BIRMINGHAM AL 35201-1943
Tel. 0205-9911234
Fax 0205-9911479

International Subscription Inc.
30 Montgomery Street 7th floor
JERSEY CITY NJ 07302
Tel. 0201-4519420
Fax 0201-4515745

Readmore Inc
22 Cortland Street
NEW YORK NY 10007
Tel. 0212-3495540 Fax 0212-2330746

Faxon Illinois Service Center
1001 W. Pines Road
OREGON IL 61061-9570
Tel. 0815-7329001 Fax 0815-7322123

Silver Visions Publishing Co
1550 Soldiers Field Road
02135 BRIGHTON MA
Tel. 0617-7872939
Fax 0617-7872670

The Faxon Company Inc
15 Southwest Park
WESTWOOD MA 02090
Tel. 800-9993594
Fax 0617-3299875

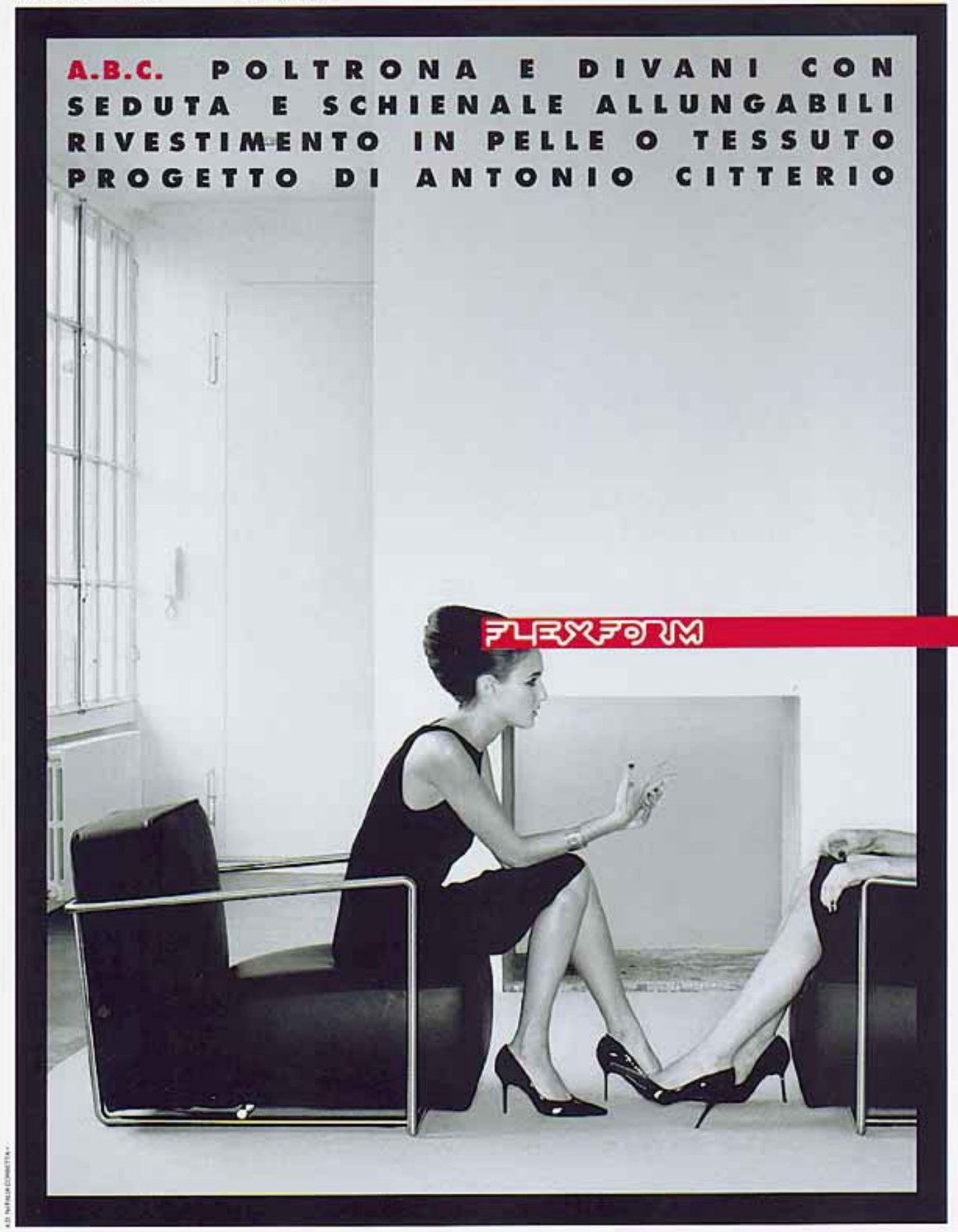
Venezuela

• Edital SA
Calle Negrin Edif. Davolca
Planta Baja Apt. 50683
1050 CARACAS
Fax 02-7621648

*** Only for Usa & Canada**

.DOMUS (USPS 7010107) is published for US$ 135 per year by Editoriale Domus Spa - Via Achille Grandi 5/7 - 20089 Rozzano - Italy and distributed by Speedimpex USA Inc. Periodicals Postage Paid at Long Island City NY 11101. Postmaster: send address changes to DOMUS c/o Speedimpex USA Inc, 35-02 48th Avenue Long Island City NY 11101-2421

FLEXFORM S.P.A.
INDUSTRIA PER L'ARREDAMENTO
VIA EINAUDI 23/25
20030 MEDA
MILANO
TELEFONO 0362 3991
FAX 0362 73065
http://www.flexform.it



Lampione Saturno disegnato da Emilio Ambasz per la divisione "Design Community" della Ilva Pali Dalmine. Installato, come da immagine, sulla autostrada Roma-Fiumicino Aeroporto.

Saturno, street-lamp designed by Emilio Ambasz for Ilva Pali Dalmine, "Design Community Division". As you can see in the picture, it has been installed on the highway connecting Rome to Fiumicino Airport.

Ilva Pali Dalmine
DESIGN COMMUNITY
division

PROJECTS BY: EMILIO AMBASZ, ALDO CIBIC, HANS HOLLEIN, ALESSANDRO MENDINI, CLETO MUNARI, CESAR PELLI, ROBERTO PEZZETTA, PAOLO PORTOGHESI, ETTORE SOTTSASS, MARCO ZANINI.

info@ipd.it

ARTE URBANA CONTEMPORANEA.

Listone Giordano
MARGARITELLI

LO **CHIAMERESTE** SEMPLICEMENTE **PARQUET** ?

Il piantare anatomico in fibra di betulla compensata conferisce a ogni lista di parquet Listone Giordano, il comfort e la stabilità per durare in eterno. Non calpestatelo semplicemente, camminateci insieme.

www.margaritelli.com 800.800.111 PAGINE GIALLE

Dalle mosse giuste
nasce un grande progetto
140 anni di ceramica per l'architettura: dal mosaico al grande formato.
appiani
I.C.R. Industrie Ceramiche Riunite spa
Richiesta catalogo:
Tel. +39/0422 815308
Fax +39/0422 814026
www.appiani.it
e-mail: appiani@appiani.it
31046 Oderzo (TV) Italia
Via Pordenone, 13
AD: Antonella Frezza

Vero valore. Nel tempo.

Il valore degli orologi Rado sfida il tempo.
Materiali inscalfibili che mantengono
inalterata, giorno dopo giorno,
l'emozione di indossare Rado.

Integral Steel Interamente realizzato con materiali antigraffio: ceramica High-Tech inscalfibile e vetro zaffiro. Disponibile in tre formati tutti impermeabili fino a 30 metri.

RADO
Switzerland

Indirizzo Internet: www.rado.ch

COLOMBO
design
Contemporary Design

design

Colombo Design S.p.A. - 24030 Terno d'Isola (BG) Italia - Tel. 035.49.49.001 - Fax 035.905444 - www.colombodesign.it - info@colombodesign.it

Da quando siamo nati, abbiamo un'unica visione delle cose.

Nagarè
Design: Makio Hasuike

LA CARTA DÀ CREDITO.

Anche nel mondo del design parliamo di carte, di carte speciali.

Carte da stampa che sanno esaltare la qualità di un prodotto,

di un servizio, di una azienda. La vostra azienda. Parliamo

delle carte speciali Fedrigoni, che aggiungono valore alla vostra

immagine, che sanno renderla unica, dallo stile inconfondibile.

Carte speciali Fedrigoni: carte che parlano bene di voi.

Potete scegliere tra oltre 2500 tipi di carte speciali Fedrigoni.
Chiamate il nostro numero verde per incontrarci e visionare i nostri campionari.

Numero verde
800.412.060

FEDRIGONI
timeless papers

Fedrigoni Group

ci sono luoghi dove il corpo incontra lo spirito

relax

solarità

creatività

energia

spiritualità

armonia

Design: Paolo Galeotti

Numero Verde 800-552988
Chiamata gratuita.

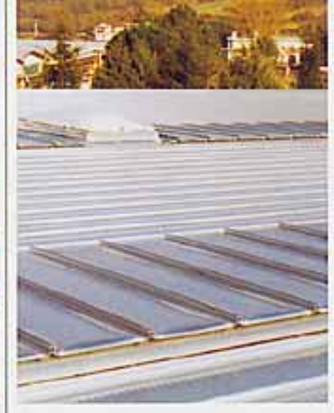
Kos è il primo [illegible] originale Idrocolore®: una dimensione di nuove energie positive e nuove sensazioni di benessere che puoi trovare solo in luoghi magici come Chagall, il box doccia multifunzione che associa piccole dimensioni esterne a spazi interni concepiti ergonomicamente e straordinariamente confortevoli. Grazie all'azione sinergica di acqua, luce, colore potrete vivere la vostra più completa esperienza di body harmony lasciandovi avvolgere dal colore della sua pioggia a cascata o immergendovi nei flutti colorati del suo bagno turco.

KOS® MIND & BODY CARE

vasche, box doccia e combinati con Idrocolore® • www.kosidromassaggio.it

FIERA DI BOLOGNA

BMW ITALIA LEASING S.P.A.



FERRERO - STABILIMENTO DI AVELLINO

AEROPORTI DI ROMA

Dopo aver visitato

gli stands più interessanti

della FIERA DI BOLOGNA

salite sulla vostra BMW

e comodamente seduti alla guida

ascoltando una musica rilassante,

gustando un delizioso cioccolatino FERRERO

vi state dirigendo agli AEROPORTI DI ROMA

con il vostro progetto da presentare a Parigi.

Certamente vi chiederete,

perché tutte quelle aziende e

i loro illustri progettisti,

hanno scelto RIVERCLACK

per le loro coperture?

RIVERCLACK
LA COPERTURA METALLICA PIANA

iscom
COPERTURE METALLICHE

ISCOM SPA • Via Belvedere, 78 • 37026 Pescantina (VR) ITALIA
Tel. (0039) 045/7732177 (5 linee r.a.) • fax (0039) 045/7732970
CONTACT US: www.iscom.it E-mail: iscom@iscom.it

N.B.
IGNORATE, SE POTETE: LA NEVE, LA PIOGGIA, LA NEBBIA, LE CODE, IL COSTO DELLA BENZINA, GLI SCIOPERI SELVAGGI, IL CELLULARE FUORI COPERTURA, IL PANINO SULLO STOMACO, I COLPI DI SONNO, LA SUOCERA, IL MODELLO UNICO, L'INDICE MIBTEL E IL PIL

GRES SANT'AGOSTINO
L'IDEA CHE SI VEDE

L'originale gamma compositiva del Gres Porcellanato Sant'Agostino ha il potere straordinario di offrirti le eccezionali qualità tecniche del gres, in infiniti stimoli creativi e combinazioni cromatiche. Le tue idee e i tuoi progetti prenderanno forma con più facilità, grazie anche a

Sant'Agostino CEI: il Catalogo Elettronico

Interattivo su CD-rom con demo 3D, per realizzare ambientazioni tridimensionali.

Per averlo basta una telefonata.

ceramica
SANT'AGOSTINO
Il piacere di abitare

Numero Verde
800-854091

www.ceramicasantagostino.it
e-mail:info.italia@ceramicasantagostino.it

"Una resa/gas del 108%. A conti fatti, io scelgo Vaillant."

Una resa calorica così alta, per la mia casa vuol dire un risparmio fino a 600.000 lire all'anno sulla bolletta del gas. E il massimo risparmio energetico vuol dire anche minimo impatto ambientale: per questo, i prodotti Vaillant hanno ricevuto il prestigioso riconoscimento Angelo Blu. Ma non solo. Vaillant ha sempre grandi idee, come il progetto davvero rivoluzionario di produrre contemporaneamente calore ed elettricità da un'unica fonte di energia, il gas. Soluzioni per me, per la mia casa, per il mio futuro: questa, è Vaillant. Il futuro sempre più presente.

STEFANO DUBINI
LAUREATO IN ECONOMIA
ALL'UNIVERSITÀ BOCCONI
DI MILANO

ECOblock
- 108% di rendimento
- Fino al 30% di risparmio energetico
- Dispositivo Aqua Termo System per la produzione istantanea di acqua calda senza tempi di attesa
- Componentistica in acciaio ad alta resistenza
- Camera stagna integrale
- Tubi di scarico con lunghezza fino a 40 metri
- Diagnostica incorporata per una manutenzione facilitata
- Disponibile in due potenze: 24 kW o 28 kW.

Vaillant
IL MEGLIO DEL CALORE

LA VISTA RICHIEDE ¼ DELL'ENERGIA DELL'UOMO.

BEGA - POSTFACH 3160 - D-58709 MENDEN - WWW.BEGA.DE - DISTRIBUTORE PER L'ITALIA: ZUMTOBEL STAFF ILLUMINAZIONE SRL

AIUTIAMOLA CON LA LUCE GIUSTA.

BEGA è specializzata nell'illuminazione di edifici, aree di parcheggio e strade. Il Partner ideale per i progettisti ed i designer illuminotecnici. Per saperne di più, rivolgeteVi a Zumtobel Staff.

BEGA

Inner values
True greatness reveals itself within.
USM modular furniture is expandable inside and out.
Ask for detailed documentation.

USM U. Schärer Söhne AG, CH-3110 Münsingen
Phone ++41 31 720 72 72, Fax ++41 31 720 72 38, info@ch.usm.com, www.usm.com

USM
Modular Furniture

"Exercises in Another Material"

Sottsass per Corian®

Museum of Contemporary Art

Chicago, 12 Giugno 2000

solo per una sera

(dalle 19 alle 23)

solo su invito:

www.anothermaterial.com

Museum of Contemporary Art Chicago

220 East Chicago Ave. Chicago, Illinois 60611

Una mostra sponsorizzata da DuPont Corian®

Il viaggio che hai in mente lo trovi su TuttoTurismo.

LADAKH, nel nord dell'India c'è un piccolo Tibet.
ALONISSOS, la nuova stella delle isole greche.
CANADA, tra balene e orsi bianchi.
Il **TIROLO** in auto in quattro giorni.
DANIMARCA, la terra dei Vichinghi.
HANNOVER, Expo 2000 al via.
ASSISI, restauri, polemiche e qualche certezza.
ROMAGNA, itinerari gastronomici.

E in più
DOSSIER CROAZIA: vacanze in barca o in agriturismo: angoli di paradiso alle porte di casa.

EditorialeDomus
www.edidomus.it

questo mese
SOLO 3.000 LIRE
ANZICHÉ ~~7.000~~

TUTTOTURISMO, VIAGGIARE AD OCCHI APERTI.

www.indipendente.it

PUO' UN NORMALE TELEVISORE RISVEGLIARE TUTTI I VOSTRI SENSI? UNO NORMALE, NO.

Ma Xentia sì. Prima di tutto passate una mano sul suo corpo: proverete subito, al tatto, una

XENTIA

sensazione di design d'avanguardia. La vostra vista rimarrà impressionata dal cinescopio Megatron Flat, piatto come un quadro. Così come il vostro udito alle prese con il suono eccitante del Virtual Dolby Surround. Sedendovi di fronte sentirete poi tutto il profumo del futuro. Ora non vi resta che provarlo, se no che gusto c'è.

GRUNDIG

www.grundig.com

Il design è andato ad

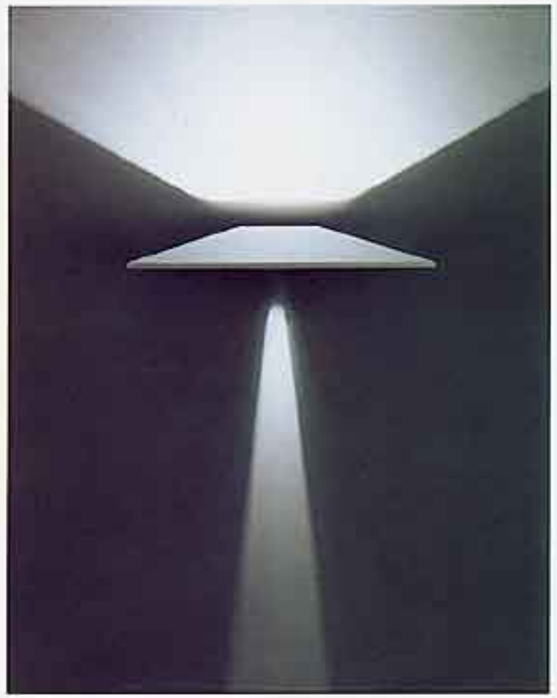
Microcestello.
Apparecchio da parete,
da soffitto e da terra.
Design Gae Aulenti,
Piero Castiglioni.

Libra.
Apparecchio da soffitto.
Design Luigi Massoni,
Piero Castiglioni.

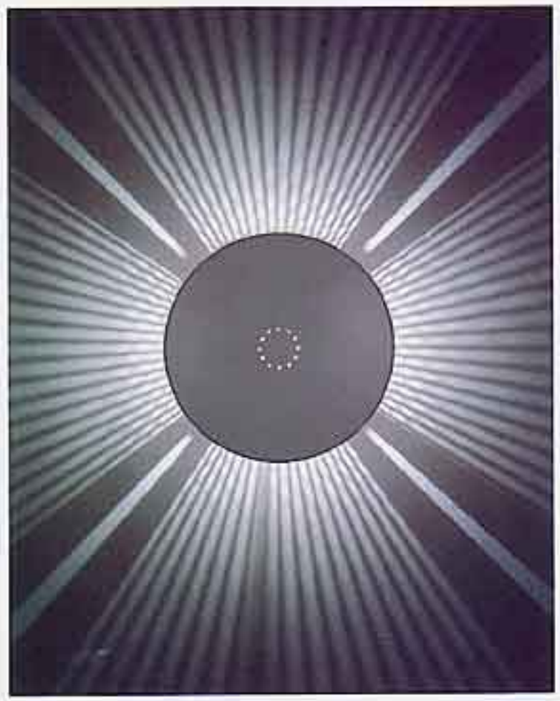
SirrahiGuzzini

abitare con la luce.

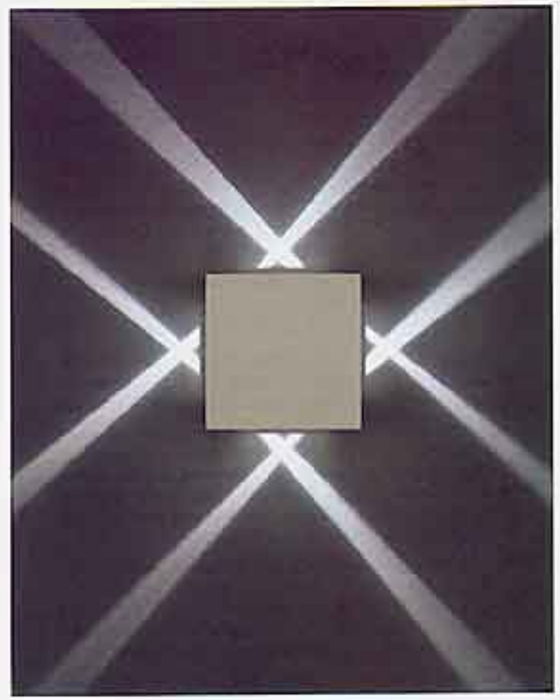
Hublot.
Lampada da parete.
Design Jean-Michel Wilmotte.



Auria.
Lampada da parete.
Design Koizumi.



Iridia.
Lampada da parete.
Design Koizumi.



Elix.
Lampada da parete.
Design Koizumi.

SirrahiGuzzini I-62010 Frazione Sambucheto 44/A (MC)
Tel. 071 75 78 51, Fax 071 757 85 79

SirrahiGuzzini

Domus Academy

Concepiti per lo sviluppo di particolari professionalità creative negli ambiti più avanzati del progetto, i corsi approdano al conferimento di un diploma di Master in una di queste aree: Design, Fashion Design, Urban Management.

I corsi di Master, configurati come full immersion, si sviluppano secondo la formula tipica della formazione Domus Academy, fornendo ad ogni allievo l'opportunità di sviluppare, in collaborazione con uno staff di tutor, progettisti, consulenti, visiting professor d'eccezione, un lavoro di ricerca originale secondo i particolari interessi di ciascun allievo.

Questo iter formativo conferisce una qualifica prestigiosa, sviluppa le conoscenze necessarie a fornire prestazioni professionali elevate e colloca ciascun partecipante a diretto contatto con alcune delle realtà lavorative più stimolanti del panorama italiano e internazionale.

I corsi di Master in Design e in Fashion Design sono riconosciuti dalla University of Wales.

Conceived to develop particular creative professions in the most advanced sectors of design, the courses provide a Master diploma in the following areas: Design, Fashion Design, Urban Management.

As a full immersion experience, the Master Courses take place in the respect of Domus Academy education approach: each student is given the opportunity to carry out, in collaboration with a team of tutors, designers, consultants, foremost visiting professors, an original research work meant to meet the student's personal interest areas.

This approach bestows prestige, broadens the knowledge necessary to provide an outstanding professional performance and offers each participant a first-hand experience with some of the most challenging working contexts of the Italian and international panorama.

The Master courses in Design and in Fashion Design are validated by the University of Wales.

vision

methodology

case histories

drus club

DARC

Domus Academy Research Center

master

design

urban management

fashion design

theme courses

interaction design

design direction

interior design

communication

car design

corsi ad-hoc

From January to December 2001

Master in Design, Fashion Design & Urban Management

Il sottoscritto (nome, cognome, indirizzo completo, telefono e fax)/ I (name, surname, address, telephone and fax number)

Il trattamento dei dati personali avverrà in osservanza dell'articolo 10 della legge 675/96/ Domus Academy guarantees that all personal data will be treated in accordance with section 10 of Italian Data Protection law of Dec. 31, 1996

chiede ulteriori informazioni su:/ request further information about:

Industrial Design Summer Session	Fashion Design Direction Summer Session	Graphic Design Summer Session	New Media Design	Interior Design	Master in Design	Master in Fashion Design	Master in Urban Management
○	○	○	○	○	○	○	○

per informazioni/ for information: Silvia Signoretti, Alessandra Vignelli

Domus Academy via Savona 97 20144 Milano Italia Tel. +39 0242414001 Fax +39 024222525 info@domac.it www.domusacademy.com

Progetti di/ Projects by: Fabricio Da Costa, Rodrigo Andrés Torres, ... Foto/ Photo: Roberto Veldessan, Aldo Ballo

A key for future mobile solutions: nuove visioni per il design della mobilità.

BMW e la rivista *Domus* promuovono una borsa di studio aperta agli studenti di tutto il mondo per premiare idee e progetti sul tema: "Lo sviluppo dei concetti razionali ed emozionali nel design automobilistico in un contesto urbano". L'idea più rivoluzionaria sarà premiata con uno stage di dodici mesi presso l'International Design Department BMW AG di Monaco di Baviera. Maggiori dettagli saranno pubblicati sui prossimi numeri.

BMW and Domus *magazine are promoting a scholarship open to international students, to award ideas and projects on the topic: "Developing rational and emotional car concepts within the urban infrastructure". The prize for the most revolutionary idea submitted will be a twelve-month stage at BMW AG's International Design Department in Munich. Further details will be published in our next issues.*

...to be continued

domus

L'ACQUA È DI TUTTI

Usiamola bene!

L'acqua è un bene primario come l'aria, la terra e l'energia. Usarla bene è diventato un imperativo civile.

Fantini è, da sempre, un produttore di rubinetti di elevato contenuto tecnico ed estetico.

Fantini sostiene i progetti WWF in difesa dell'ambiente, per una migliore qualità della vita.

www.wwf.it

FANTINI

NON SOLO RUBINETTI

WWF

Sfera

Per saperne di più scrivete o telefonate a: Fantini - Via Buonarroti, 4 - 28010 Pella (NO) - Telefono 0322 969127 - Fax 0322 961530 - e-mail: fantini@fantini.it - http://www.fantini.it

Progettiamo e realizziamo l'ufficio che vuoi...

...perché abbiamo la mente mobile.

zeta

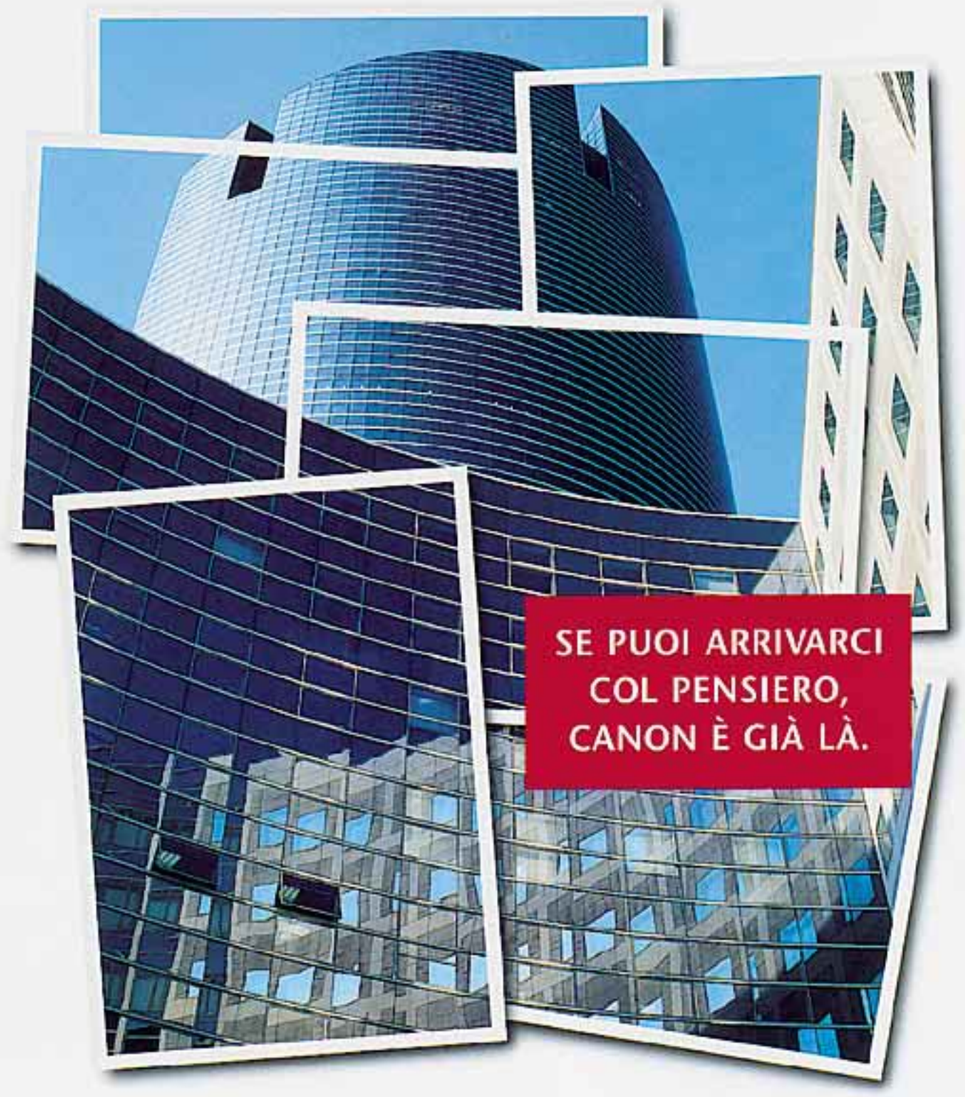
Sistemi d'arredo per l'ufficio

Zeta SpA
Sede - 20050 Verano Brianza (MI) - Via XXIV Maggio, 8
Tel. 0362.990.649 r.a. - Fax 0362.903.215
e-mail: zeta@xquasar.it

Show room - 20122 Milano - Piazza Velasca, 2
Tel. 02.80.57.618 - Fax 02.86.45.23.74

SENZA PIÙ LIMITI, SENZA PIÙ SPRECHI.

(E l'ufficio senza mezze misure)



SE PUOI ARRIVARCI COL PENSIERO, CANON È GIÀ LÀ.

COLOR BUBBLE JET

BJ-W3000 Plotter Bubble Jet a colori

Quando un'idea nasce grande, perché costringerla in piccoli formati?
Canon lo sa, ed è già pronta con la soluzione: Plotter BJ-W3000.
Flessibile e facile da utilizzare, stampa fino al formato A0, mentre con il modello BJ-W3050 arriva fino all'A1. Un Plotter veloce, ad alta qualità del tratto grazie al nero pigmentato, economico nella gestione dei serbatoi inchiostro-colore indipendenti, spettacolare nell'effetto tridimensionale. In più, è completo di taglierina automatica e base d'appoggio. Pensato da professionisti per professionisti che chiedono molto al proprio ingegno e ancor più a una stampante.

- Calibrazione automatica delle testine
- Velocità: 7.9 minuti formato A0 colore
- Dimensione delle linee regolabile da 0.07 a 2.19 mm
- Bassi costi di gestione

Canon
Imaging across networks

www.canon.it - Pronto Canon: 02.82492000

ALBATROS TI LIBERA.

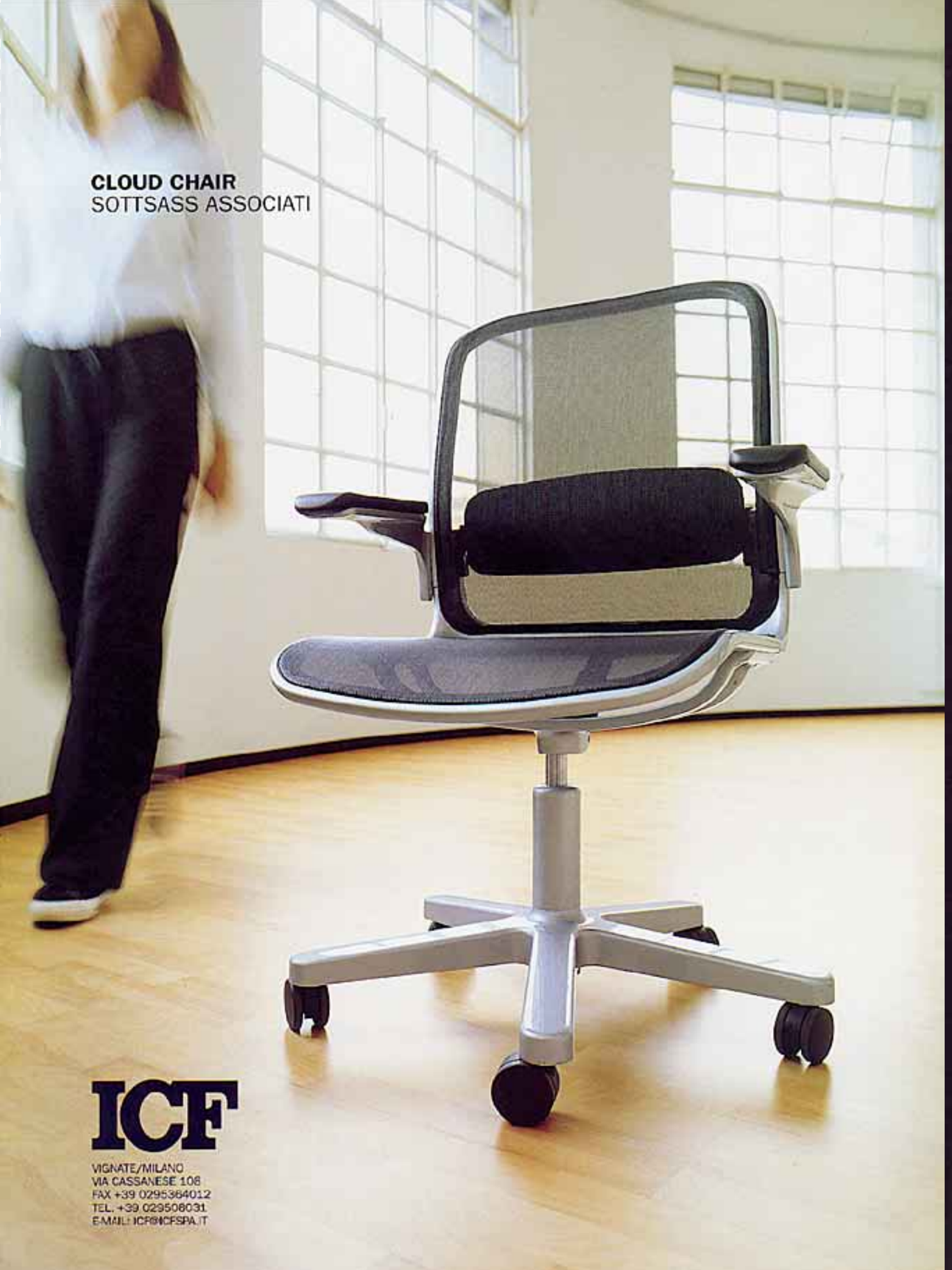
ONIS
design Marc Sadler

Spezza le catene dello stress quotidiano. Gli idromassaggi Albatros sono un'esperienza di benessere totale, che parte dal corpo per arrivare allo spirito. Design evoluto, massimo comfort nei particolari e tecnologie d'avanguardia, come l'esclusivo sistema **TURBOPOOL**®, l'unico in grado di unire in una sola vasca l'azione classica whirlpool all'effetto "geyser" del sistema Airpool, per un massaggio rivitalizzante e globale. Libera la tua mente, entra in Albatros.

www.dominospa.com

Domino S.p.A. - via Valcellina, Z.I. Nord - 33097 Spilimbergo - PN - Tel. 0427 594111

Albatros
*idro*massaggi *evoluti*


CLOUD CHAIR
SOTTSASS ASSOCIATI
ICF
VIGNATE/MILANO
VIA CASSANESE 108
FAX +39 0295364012
TEL. +39 029508031
E-MAIL: ICF@ICFSPA.IT

NEL LAGO D'ISEO CI SONO PESCI CHE NON ABBOCCANO MAI.
Il solo modo di non abboccare è quello di usare una chiave ISEO: l'unica che può aprire e chiudere una serratura ISEO, che vi garantisce il massimo di tecnologia, design e sicurezza, disponibili oggi in Europa. Per garantire alla vostra casa il massimo di serenità. Ecco perché, dopo aver controllato se la vostra chiave è ISEO, saprete se avete scelto il massimo. Se così non fosse, da oggi sapete anche come rimediare.
ISEO
QUANDO ISEO APRE, APRE. QUANDO ISEO CHIUDE, CHIUDE.

Eleganza in grigio

Oggetto *residenza «Seepark Wannen»*
Architetti *Atelier WW, Zurigo*

Il rame ha per sua natura una bellezza dalle mille sfaccettature. I prodotti TECU® esprimono al massimo questa versatilità su tetti e facciate. Ma il rame può rivestirsi anche di una bellezza nuova, senza rinunciare ai molteplici vantaggi di questo materiale unico.

TECU®-Zinn: il doppio volto del rame – per la creazione di superfici in grigio opaco. Il rivestimento in stagno sui due lati è l'ideale completamento al rame, già altamente resistente. Come tutti i prodotti TECU® anche questo si lavora senza problemi: proprio come il rame.

TECU®-Zinn – l'eleganza in grigio che resiste al tempo.

TECU® il tetto con arte.

KME

Maggiori informazioni sui prodotti
TECU®-Classic, TECU®-Oxid, TECU®-Patina,
TECU®-Zinn possono essere richieste a:

Europa Metalli S.p.A.
Divisione Luminosi Edilizia
Consulenza tecnica clienti TECU®
Via Corradino d'Ascanio 4, 20142 Milano, ITALIA
Tel. +39 02/89 388 206-452, Fax +39 02/89 388 478

KM Europa Metal AG
Postfach 3320, 49023 Osnabrück, GERMANIA
www.teca.com, info-tecu@kme.com

Le porte di una Nuova Eleganza. Unique by Scrigno.

Con Unique by Scrigno nasce un nuovo concetto di eleganza: arte e design vivono insieme nello spazio. Unique by Scrigno. Nasce un nuovo canone estetico per le porte. Scorrevoli o a battente. Comunque, Unique. La Nuova Eleganza è colori, riflessi, trasparenze. E' dichiarazione di gusto innovativo. E' un nuovo stile, in tante declinazioni che interessano il lavoro di chi progetta e arreda. Richiedi gratuitamente il CD-Rom illustrativo dei prodotti Unique.

Porta anta singola scorrevole. Mod. *Classico scuro*
Porta anta singola battente. Mod. *Cobalto*
Porta anta singola battente. Mod. *Metal*

Apertura porta anta doppia scorrevole
Maniglia porta anta singola a battente: mod. *Cornice*

Unique® by SCRIGNO

Scrigno srl - Via Casale, 975 - 47828 - S.Ermete di Santarcangelo (RN)
Tel. 0541/757711 - Fax 0541/758744 - www.scrigno.it • e-mail: scrigno@scrigno.it

Numero Verde 800-841148
CHIAMATA GRATUITA da Aprile 2000

PLAYBUS

Serie Playbus. L'intelligenza ha un fascino irresistibile.

La domotica.
• Playbus è la serie ideata da Gewiss per rendere più intelligente l'ambiente in cui viviamo e lavoriamo, per mezzo di sistemi di comando, sensori e segnalatori.

La gamma.
• Playbus offre una vasta scelta di elementi che comprendono cronotermostato, diffusione sonora, sistemi antintrusione, segreteria vocale, rilevatori di gas e fumo e molto altro ancora.
• Playbus rappresenta la domotica più innovativa, per circondarsi di comfort.

Il servizio.
• Come tutte le serie Gewiss, anche Playbus si inserisce in un sistema completo e integrato, che razionalizza la scelta di tutti i componenti necessari all'impianto elettrico.
• Playbus è un sistema adattabile e applicabile a ogni tipo di ambiente e di esigenza.

L'estetica.
• La serie Playbus permette di scegliere fra le classiche placche dalla finitura lucida, e quelle morbide e satinate della linea Young.
• Le due linee offrono un'ampia varietà di colori, ben 14.

E' Gewiss.
• Un argomento che vi convincerà del tutto: la garanzia data dal marchio Gewiss.
• Una realtà consolidata del made-in-Italy, al lavoro da più di 30 anni.
• Un patrimonio di esperienza, innovazione e know-how, al servizio di una nuova civiltà del vivere.

GEWISS elettricità amica

Gewiss Club vi offre un servizio di informazione a 360 gradi. Registratevi sul sito www.gewiss.com

GRANITOGRES

GRES FINE PORCELLANATO.
SPAZIO ALL'ELEGANZA.

LE IDEE VOLTEGGIANO E LIBERANO GESTI CHE ESPRIMONO LIBERTÀ E FANTASIA.
NELLO SPAZIO DEI VOSTRI PROGETTI C'È GRANITOGRES, IL GRES FINE PORCELLANATO
CHE VESTE CON ORIGINALI INTERPRETAZIONI QUALSIASI PICCOLA O GRANDE SUPERFICIE.

40
1960-2000

CERAMICA
CASALGRANDE
PADANA

Via Statale, 73 - 42013 Casalgrande (RE) - Fax 0522/841010 - WWW.CASALGRANDEPADANA.IT - E-mail: info@casalgrande-padana.re.it
Le collezioni GRANITOGRES gres fine porcellanato sono disponibili presso i migliori rivenditori.

CERAMICA
CASALGRANDE-PADANA.
SPAZIO ALLA PARTNERSHIP.

IDEIAMO E REALIZZIAMO LE NOSTRE PIASTRELLE
PENSANDO PRIMA DI TUTTO A VOI PROFESSIONISTI:
ARCHITETTI E PROGETTISTI, CERCANDO DI SODDISFARE OGNI VOSTRA ESIGENZA
DI PAVIMENTAZIONE E RIVESTIMENTO PER L'EDILIZIA.

QUALSIASI PROBLEMA ABBIATE, NON ESITATE A METTERVI IN CONTATTO CON NOI.
SAPREMO SCIOGLIERE OGNI VOSTRO DUBBIO DI
PROGETTAZIONE E MODALITÀ PER UNA POSA SICURA DEI NOSTRI PRODOTTI.
VI GARANTIAMO INOLTRE TUTTA L'ASSISTENZA NECESSARIA
PER REALIZZARE CON SUCCESSO I VOSTRI PROGETTI.

PENSATE A GRANITOGRES
CHE VI GARANTISCE OTTIMA QUALITÀ, DESIGN ACCURATO,
ESTETICA E MASSIMA RESISTENZA.

SCEGLIETE GRANITOGRES
CHE VESTE LE VOSTRE IDEE CON TANTE SOLUZIONI D'IMPIEGO
GRAZIE AD UN'AMPIA SCELTA DI FORMATI, COLORI E PEZZI SPECIALI.

UTILIZZATE GRANITOGRES
CHE SI LASCIA CALPESTARE E NON SI CONSUMA,
NON È SCIVOLOSO E SI SENTE A PROPRIO AGIO
IN QUALSIASI AMBIENTE VOI LO METTIATE.

Catherine Zeta-Jones fotografata da Matthew Rolston

Lubrificazione specifica SELENIA

Non porto gioielli.

Li guido.

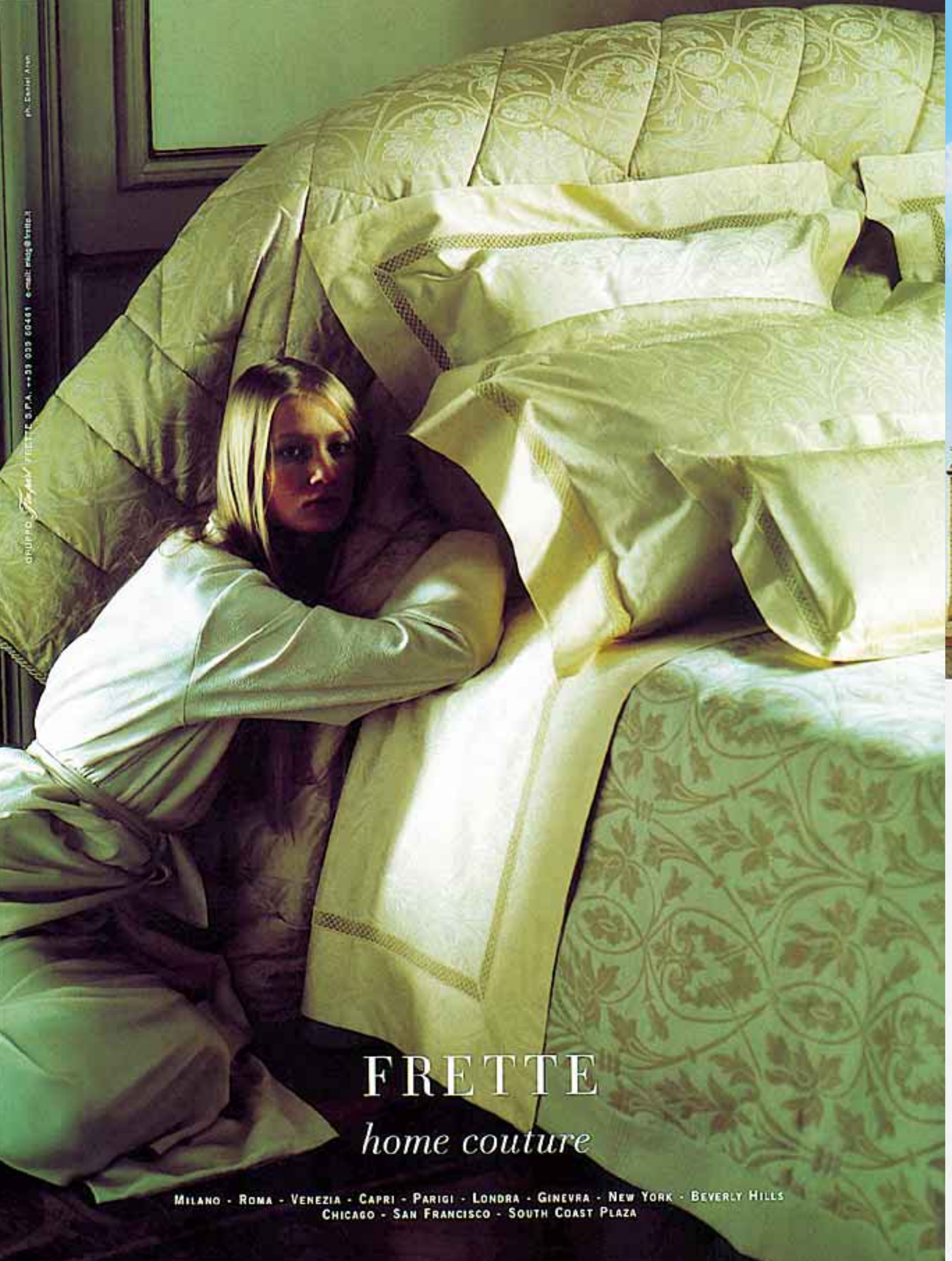
Alfa Sportwagon

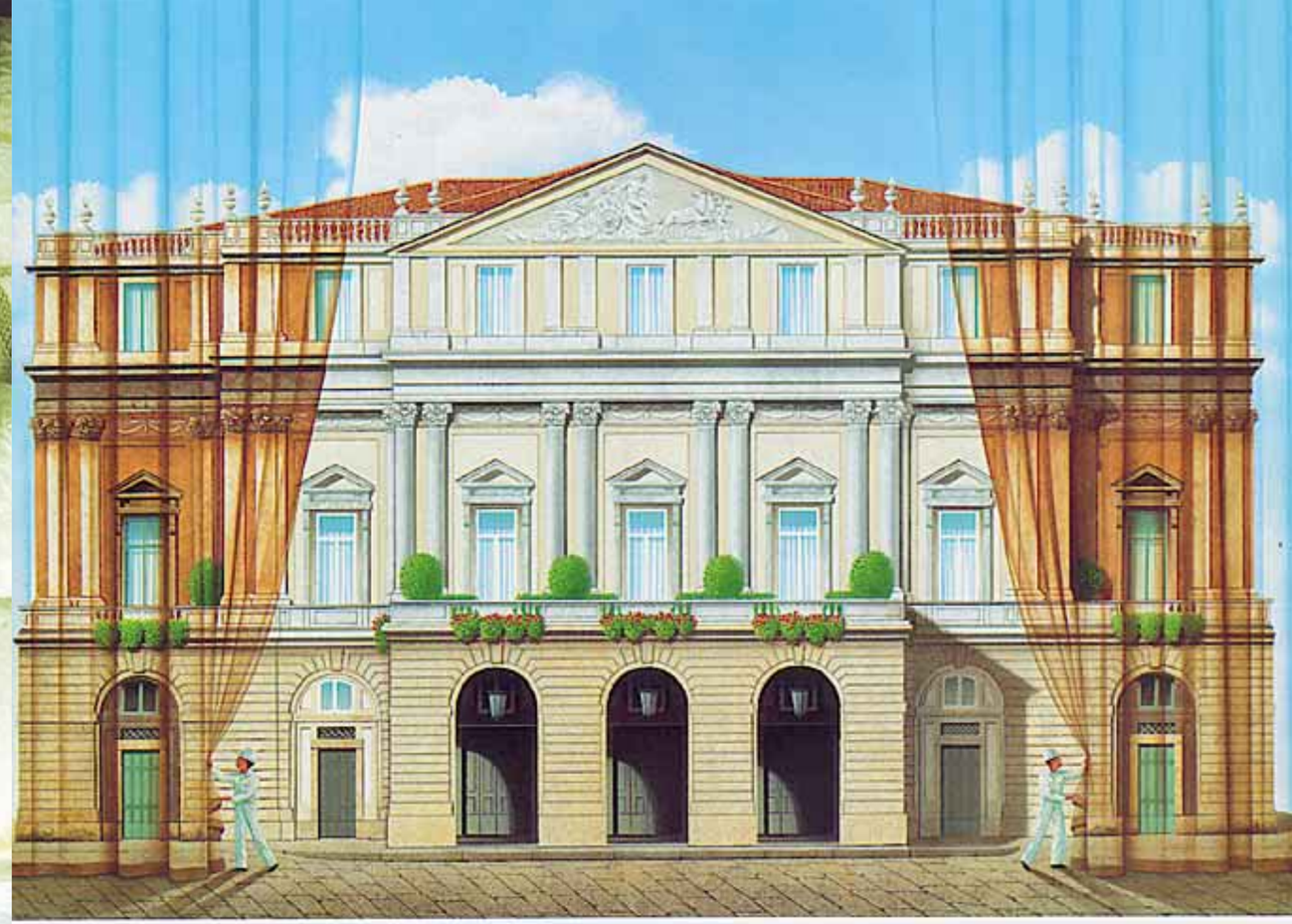
TARGA Services
A fianco di chi guida Alfa Romeo con servizi assicurativi, finanziari e di assistenza.

La sportività nella sua forma più seducente: Alfa Sportwagon. Un design unico. Quattro propulsori a benzina 4 e 6 cilindri da 120 a 190 CV, turbodiesel 4 e 5 cilindri ad iniezione diretta. Quattro cambi: 5 e 6 marce, Q System e Selespeed. Due allestimenti: Progression e Distinctive. Alfa Sportwagon, la wagon sportiva firmata Alfa Romeo.

www.alfasportwagon.com

Cuore Sportivo


FRETTE
home couture
MILANO - ROMA - VENEZIA - CAPRI - PARIGI - LONDRA - GINEVRA - NEW YORK - BEVERLY HILLS
CHICAGO - SAN FRANCISCO - SOUTH COAST PLAZA



PER UNA VOLTA, FERMATEVI ALLA FACCIATA

Come ogni capolavoro, anche il restauro della facciata monumentale del Teatro alla Scala ha richiesto un complesso affiatato in tutti i suoi elementi.
Dopo il la delle autorità competenti, un duo di architetti, specialisti nella ricostruzione storica del colore, ha diretto i lavori, mentre un gruppo di ricercatori ha accompagnato gli interventi con rilievi puntuali e precisi. Esperti artigiani hanno infine interpretato la loro parte con competenza e passione, ricostruendo in oltre 2000 ore di lavoro la complessa trama degli intonaci e degli stucchi, e applicando con estrema cura i colori appositamente composti. Akzo Nobel ha orchestrato e coordinato l'intero progetto sostenendo in prima persona l'onere finanziario dell'iniziativa. Solisti d'eccezione, i cicli di pitturazione Sikkens. Il risultato è stato un grande successo di critica e di pubblico. Un lungo bis che si ripete in crescendo da più di 200 anni. Da sempre protagonisti sulle facciate e negli interni di edifici nuovi o d'epoca. Per questo rappresentano la scelta preferita di tanti architetti e professionisti che con le loro opere aspirano a sfidare il tempo.

Per maggiori informazioni e documentazione è a disposizione il numero verde 800-826169

sikkens

sistemi e vernici per l'edilizia

Sikkens è un marchio della Akzo Nobel Coatings S.p.A. - 20000 Cesano Boscone (MI)

Si diventa possessivi, con una Lancia Y.

Lancia Y. Anima monella.

elefantino blu 1.1	elefantino blu 1.2	LS 1.2	LS 1.2 16v	LX - elefantino rosso 1.2 16v
Airbag driver	Airbag driver	Airbag driver	Airbag driver	Airbag driver
Alzacristalli elettrici	Alzacristalli elettrici	Alzacristalli elettrici	Alzacristalli elettrici	Alzacristalli elettrici
Antifurto Lancia Code	Antifurto Lancia Code	Antifurto Lancia Code	Antifurto Lancia Code	Antifurto Lancia Code
	Chiusura centralizz.	Chiusura centralizz. con telecomando	Chiusura centralizz. con telecomando	Chiusura centralizz. con telecomando
	Idroguida	Idroguida	Idroguida	Idroguida
		Fendinebbia	Fendinebbia	Fendinebbia
		Climatizzatore	Climatizzatore	Climatizzatore
				Cerchi in lega
				ABS

TARGA Services

A fianco di chi guida Lancia con servizi assicurativi, finanziarie di assistenza.

LANCIA

Il Granturismo

RECUPERARE IL PASSATO RISPETTANDOLO: UN'ESIGENZA CONTEMPORANEA.

Istituto Tecnico Tito Acerbo - Pescara - Italia

NOI LO VALORIZZIAMO CON I SISTEMI PIU' AVANZATI.

Restituire a strutture d'epoca il loro fascino autentico richiede soluzioni mirate e flessibili.
Come il sistema "NC 68 STH", che in questa elegante riproduzione di infissi primo '900, si integra perfettamente con l'antica facciata. Merito delle tecnologie all'avanguardia con cui Metra, in collaborazione con i migliori architetti e serramentisti, potenzia da oltre 35 anni le doti dell'alluminio.
Un metallo duttile, oltre che riciclabile e resistente, interpretato nella più ampia gamma di forme, colori e finiture.
Facciate continue, sistemi a battente e scorrevoli, a taglio termico e compositi-alluminio/legno-alluminio/alluminio con la novità Metra il sistema "easy system", persiane... i sistemi Metra, completi di accessori, garantiscono ad ogni tipo di edificio infissi a massima tenuta termica e acustica, con costi di manutenzione ridotti e una qualità senza tempo.

AZIENDA CERTIFICATA UNI EN ISO 9001:94 IQG 9434

CERTIFIED IQNet QUALITY SYSTEM

metra
SISTEMI PER FORME D'AUTORE

Metra S.p.A. – Via Stacca, 1 – 25050 Rodengo Saiano (BS) – Italia – Tel. 030/68191 Fax 030/6810365
Ufficio Commerciale Edilizia: Tel. 030/6819244 Fax 030/6810363 – E mail: commerciale@metra.it
Ufficio Supporto Tecnico: Tel. 030/6819204 Fax 030/6819994 – E-mail: supporto.tecnico@metra.it

ORIENTAMENTI DEL NUOVO MILLENNIO

Orientarsi bene
nel settore delle costruzioni in laterizio
vuol dire poter scegliere
tra la più ampia gamma di prodotti a qualità certificata.
FBM, industria leader del settore,
grazie ai suoi quattro stabilimenti di produzione,
è la garanzia della "giusta direzione".

FBM
Fornaci Briziarelli Marsciano
Via XXIV Maggio 06055 Marsciano (Pg) Tel. 075/87461 Fax 075/8748990
http://www.fbm.it e-mail:fbm @ fbm.it

CITTERIO

NP3

Design:
Franco Mirenzi, Vittorio Parigi
U.T. Citterio

Citterio S.p.A
23844 Sirone (Lecco) Italia
Telefax ++39-031-853529
Via Provinciale, 16/18

e-mail: vendite@citteriofx.it
Telefono ++39-031-853545
internet: http://www.citteriofx.it

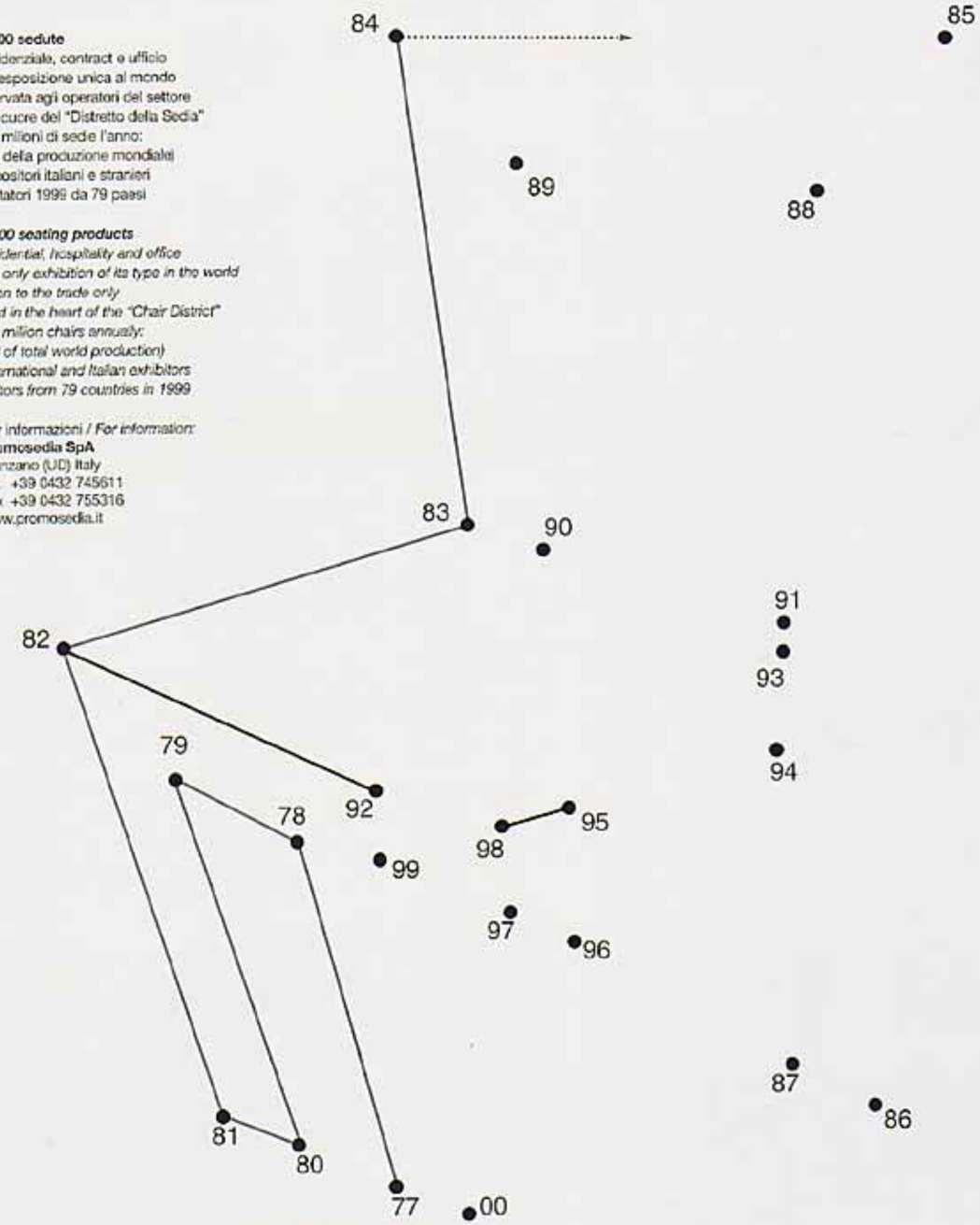
CISQ IQNet ISO 9002 ICILA

Come and see us at: *• ICFF New York (Italian Pavilion) • NEOCON Chicago (2nd floor, booth No. 1001)*

5.000 sedute
residenziale, contract e ufficio
un'esposizione unica al mondo
riservata agli operatori del settore
nel cuore del "Distretto della Sedia"
(40 milioni di sedie l'anno:
1/3 della produzione mondiale)
espositori italiani e stranieri
visitatori 1999 da 79 paesi

5,000 seating products
residential, hospitality and office
the only exhibition of its type in the world
open to the trade only
held in the heart of the "Chair District"
(40 million chairs annually:
1/3 of total world production)
International and Italian exhibitors
visitors from 79 countries in 1999

Per informazioni / *For information:*
Promosedia SpA
Manzano (UD) Italy
Tel. +39 0432 745611
Fax +39 0432 755316
www.promosedia.it



"Promosedia 24°
Salone Internazionale della Sedia. Udine, 9-12 settembre **2000"**
International Chair Exhibition. Udine, 9th-12th september **2000"**

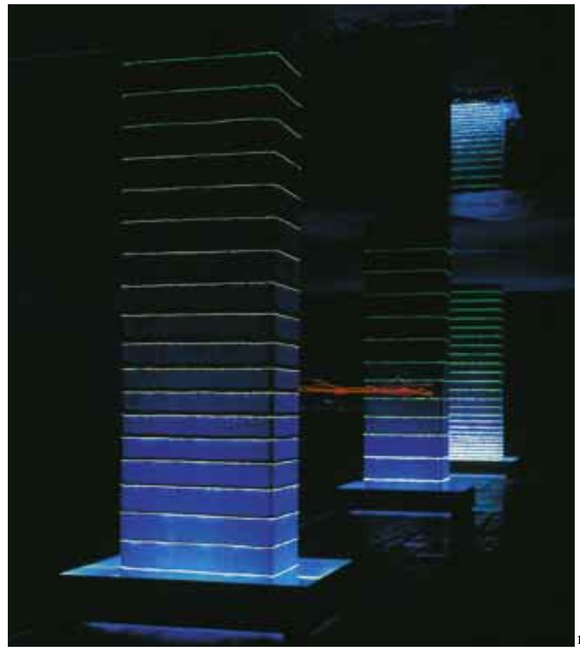
Promosedia FieraUdine

NEWS

Sommario / Contents

L'arte del suono	I	*The Art of Sound*
Sei russe d'Avanguardia	II	*Six avantgarde Russians*
Le opere di Shirin Neshat		*Works by Shirin Neshat*
L'altra metà dell'Europa		*The other half of Europe*
Due mostre al Louisiana Museum	III	*Two exhibitions at the Louisiana Museum*
Francisco Toledo alla Whitechapel	IV	*Francisco Toledo at Whitechapel*
Cartier-Bresson a Trieste		*Cartier-Bresson in Trieste*
Quindici fotografi in viaggio		*Fifteen photographers on a trip*
Ernst Ludwig Kirchner a Lugano	V	*Ernst Ludwig Kirchner in Lugano*
Musei per un nuovo Millennio	VI	*Museums for a new Millennium*
La Fabbrica del Vapore	VII	*Milan's Steam Factory*
Da residenza privata a istituzione culturale		*From private residence to cultural institution*
Da fabbrica a galleria temporanea	VIII	*A factory converted into temporary galleries*
Una cattedrale di oggi	IX	*A cathedral for today*
Nuova architettura in Gran Bretagna		*New architecture in Great Britain*
Concorso "Concept House 2000"	X	*"Concept House 2000" competition*
Architettura e urbanistica coloniale		*Colonial architecture and planning*
Pawson Williams vince a Stoccolma	XI	*Pawson Williams wins in Stockolm*
Luce italiana per l'Archivio di Stato dell'Aia		*Italian light for The Hague's State Archives*
Un laboratorio creativo	XII	*A creative workshop*
Codici estetici del cioccolato		*Aesthetic codes for chocolate*
Le utopie del Bauhaus in mostra	XIII	*Bauhaus Utopias on display*
Le interiora del design: il "quinto quarto"		*The viscera of design: the "fifth quarter"*
Nomadismo tessile	XIV	*Textile nomadism*
Trompe-l'œil domestico		*Domestic trompe-l'œil*
Tappeti prodotti in Tibet		*Carpets produced in Tibet*
'Macchine' illuminanti	XV	*Lighting 'machines'*
Tre corsi alla Domus Academy	XVI	*Three courses at Domus Academy*
Collaborazione con l'Università		*Collaboration with University*
Il progetto dell'auto del futuro	XVII	*The design of the car of the future*
Dallo schizzo al prodotto finale		*From sketch to final product*
Virtualizzare l'illuminotecnica	XVIII	*Virtualizing lighting-engineering*
Sedute di Moneo		*Moneo's seating solutions*

L'arte del suono *The Art of Sound*



1

La Hayward Gallery di Londra prende atto del ruolo sempre più incisivo esercitato dai sistemi audiotecnologici applicati ai media di comunicazione e con la mostra "Sonic Boom: The Art of Sound" ne analizza la presenza all'interno di sperimentazioni artistiche contemporanee. Il 'suono', interpretato come coacervo di parole, musica e rumore, diventa per la prima volta in Gran Bretagna oggetto di una grande mostra che, attraverso una serie di installazioni sonore, intende comunicare al pubblico intense esperienze sensoriali. I personaggi selezionati dal curatore, David Toop, in parte si pongono al di là delle categorie convenzionali per trasferire all'interno del museo fenomeni musicali contemporanei (post-techno, post-rave…) che derivano da contesti notturni alternativi. "Sonic Boom", che resterà aperta fino al 18 giugno, comprende pezzi di Brian Eno, Pan Sonic, Ryoji Ikeda, Angela Bulloch, John Oswald, Philip Jeck, Christina Kubisch, Christian Marclay, Lee Ranaldo, Project Dark e Scanner. Hayward Gallery: tel. +44-171-921.0600, fax +44-171-921.0663, Internet: www.sbc.org.uk

2

1 Christina Kubisch, ***Klang Fluß Licht Quelle,*** **Berlino 1999 (© Christina Kubisch).**
Christina Kubisch, **Klang Fluß Licht Quelle,** ***Berlin 1999 (© Christina Kubisch).***

2 Provocazione di Project Dark per la mostra "Sonic Boom" allestita presso la Hayward Gallery di Londra fino al 18 giugno.
Provocation by Project Dark for the "Sonic Boom" show, onstage at the Hayward Gallery in London until the 18th of June.

3 Philip Jeck, ***Off the Record,*** **1996; installazione alla Bluecoat Gallery.**
Philip Jeck, **Off the Record,** ***1996; installation at the Bluecoat Gallery.***

3

The Hayward *Gallery in London has given due consideration to the ever more impactful role being played by audiotechnological systems as applied to media of communication and, through a show entitled "Sonic Boom: The Art of Sound", analyzes its presence within the context of contemporary artistic experimentations. 'Sound', interpreted as a jumble of words, music and noise, has become for the first time in Great Britain the subject of a big show that intends to communicate intense sensorial experiences to the public through a series of sonorous installations. The personages selected by the curator, David Toop, are positioned, in part, above and beyond conventional categories, to transfer contemporary musical phenomena into the museum (post-techno, post-rave...) that stem from alternative nocturnal settings. "Sonic Boom", which will remain open until the 18th of June, includes pieces by Brian Eno, Pan Sonic, Ryoji Ikeda, Angela Bulloch, John Oswald, Philip Jeck, Christina Kubisch, Christian Marclay, Lee Ranaldo, Project Dark and Scanner. Hayward Gallery: tel. +44-171-921.0600, fax +44-171-921.0663, Internet: www.sbc.org.uk*

Sei russe d'Avanguardia
Six avantgarde Russians

È tutta al femminile la mostra sull'Avanguardia russa della Collezione Peggy Guggenheim di Venezia, aperta fino al 28 maggio con il titolo di "Amazzoni dell'Avanguardia". Il titolo riprende l'appellativo con cui il poeta cubo-futurista Benedikt Livshits chiamava le amiche Alexandra Exter e Olga Rozanova. La mostra è infatti dedicata a queste due artiste e, insieme con loro, a Natalia Goncharova, Liubov Popova, Varvara Stepanova e Nadezhda Udaltsova. È privilegiata l'attività pittorica delle sei artiste, con sessanta dipinti molti dei quali giunti per la prima volta in Occidente. Ne emerge l'importanza del lavoro svolto in seno alle Avanguardie, dal Cubo-futurismo al Suprematismo, al Costruttivismo. Per la prima volta nella storia dell'arte occidentale le donne giocano un ruolo vitale nella formazione di un movimento culturale radicale che ha ridefinito i valori estetici tradizionali e il rapporto arte-vita. La selezione delle opere accentua questi risultati e preferisce dare risalto alle relazioni tra i vari dipinti piuttosto che ripercorrere l'*iter* creativo di ogni singola artista seguendo un ordine cronologico. In esposizione, tra l'altro, *Falciatrici* della Goncharova, l'astratta *Costruzione* della Popova e *City* della Exter. Collezione Peggy Guggenheim: tel. +39-041.520.6288, fax +39-041 .520.6885.

It's all female *– the show on the Russian Avantgarde from the Peggy Guggenheim Collection in Venice, which will be open until the 28th of May under the catchy title of "Avantgarde Amazons". The title was taken from the appellation given by the cubist-futurist poet Benedikt Livshits to his friends, Alexandra Exter and Olga Rozanova. The exhibition is in fact dedicated to these two artists and, together with them, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Varvara Stepanova and Nadezhda Udaltsova. The pictorial activity of the six artists was in a special category, featuring sixty paintings, many of which are coming to the West for the first time. The visitor can readily see the importance of the work carried out in the bosom of the Avantgardes, from Cubo-Futurism to Suprematism to Constructivism. Women, for the first time in the history of Western art, were playing a vital role in the formation of a radical cultural movement that redefined traditional aesthetic values and the art-life ratio. The works selected throw a powerful spotlight on these results, preferring to lend emphasis to the relationships among the various paintings, rather than running back over the creative itinerary of each individual artist in chronological order. On display, among others is* The Reapers *by Goncharova, Popova's abstract* Construction *and* City *by Exter. Peggy Guggenheim Collection: tel. +39-041.520.6288, fax +39-041.520.6885.*

2

4

Tra occidente e oriente: le opere di Shirin Neshat
Between East and West: works by Shirin Neshat

1

La mostra che il Kunstahalle di Vienna presenta fino al 4 giugno si interroga sul significato dell'identità culturale tra oriente e occidente e, attraverso la fotografia di Shirin Neshat, ne ricostruisce gli elementi di diversità. Nata in Iran nel 1957, Neshat è un'"anima divisa" tra mondi diversi: nel 1974, a sedici anni, si trasferisce in California per motivi di studio e nel 1990 ritorna in patria per ritrovare un Paese completamente riformato sulle istanze della rivoluzione del 1979. Neshat ha focalizzato il suo interesse su tematiche di bruciante attualità: identità, religione e sessualità. Due sono gli strumenti attraverso i quali si esprime, la fotografia e l'arte in video, media nei quali le forme si mischiano ai testi della tradizione persiana. La mostra presenta tre video, *Rapture* (1999), *Turbulent* (1998) e *Soliloquy* (1999), raccontando per immagini i codici di comportamento femminili e maschili. Kunsthalle di Vienna: tel. +43-1-521.8922, Internet: www.KUNSTHALLEwien.at

A show that *the Vienna's Kunsthalle is presenting until the 4th of June wonders about the meaning of the cultural identity of East and West and, through photographs by Shirin Neshat, is reconstructing the differences. Born in Iran in 1957, Neshat is a "soul divided" between two worlds. In 1974, she moved to California for study purposes and, in 1990, went back to her native land to find it completely reformed as a result of the revolution of 1979. Neshat has focussed her interest on themes of burning up-to-dateness – identity, religion and sex. There are two instruments through which she expressed herself – photography and video art – media in which forms get mixed up with Persian tradition's texts. The show presents three videos –* Rapture *(1999),* Turbulent *(1998) and* Soliloquy *(1999), describing, through images, male and female codes of behaviour. Kunsthalle Vienna: tel. +43-1-521.8922, Internet: www.KUNSTSHALLEwien.at*

3

L'altra metà dell'Europa *The other half of Europe*

La Galleria Nazionale del Jeu de Paume di Parigi ospita fino al 21 giugno una grande rassegna dedicata all'arte contemporanea dei Paesi dell'Europa dell'Est. La mostra "L'altra metà dell'Europa" si articola in quattro sezioni tematiche: memoria/storia/biografia, che si è chiusa alla fine di febbraio, realtà sociale/esistenza/politica, enigma/segreto/esoterismo (fino al 19 maggio), progetto/utopia/costruzione (30 maggio - 31 giugno). L'evoluzione di una componente poco conosciuta della cultura contemporanea, senza la quale una visione complessiva risulterebbe difficile, è stata approfondita da un progetto curatoriale complesso, che ha coinvolto nell'ideazione dei temi e nella selezione degli artisti Lorand Hegyi, direttore del Palais Liechtenstein e della 20er Haus di Vienna, Viktor Misiano, redattore capo della *Moskow Art Magazine*, e Anda Rottenberg, direttrice della galleria Zacheta di Varsavia. Jeu de Paume: +33-1-4703.1250, fax +33-1-4703.1251.

The National *Gallery of Jeu de Paume in Paris is playing host until the 21st of June to a big show dedicated to contemporary art in the countries of eastern Europe. A show entitled "The other half of Europe" is divided into four theme sections – memory/history/biography, which closed at the end of February, social reality/existence/politics, enigma/privacy/the occult (until the 19 May), design/Utopia/construction (30 May - 30 June). The evolution of a little-known component of contemporary culture, without which it would be difficult to get an overall vision of the whole, has been explored in depth by a complex curatorial project. Involved in ideating the themes and choosing the artists were Lorand Hegyi, director of Palais Liechtenstein and 20er Haus in Vienna, Viktor Misiano, editor-in-chief of* Moscow Art Magazine *and Anda Rottenberg, director of the Zacheta Gallery in Warsaw. Jeu de Paume: +33-1-4703.1250, fax +33-1-4703.1251.*

Europa/Stati Uniti: due mostre al Louisiana Museum
Europe/United States: two exhibitions at the Louisiana Museum

Il confronto tra la visione artistica in Europa e negli Stati Uniti è il tema delle due mostre che il Louisiana Museum di Humlebæk (Danimarca) ospita durante il mese di maggio. La prima intitolata "Juan Muñoz. 100 Chinese", che resterà aperta fino al 18 giugno, parla di quella corrente artistica che, nata in Spagna dopo la caduta di Franco del 1969, ne divenne un momento di forte espressione e di cui Muñoz rappresenta uno degli esponenti più significativi. In mostra, i suoi pezzi più conosciuti tra cui spiccano, per contenuto e impatto emotivo, le grandi sculture del 1997. In contemporanea, il museo danese presenta fino al 30 luglio la mostra "Andy Warhol e il suo mondo", ricostruendo così le vicende personali del grande maestro della Pop Art. Una ricognizione fotografica, realizzata nel suo studio – The Factory – e in luoghi di intrattenimento notturno, come il famoso Studio 54, ne racconta la carriera fino alle ultime collaborazioni con Jean-Michel Basquiat. Queste foto, in parte, furono realizzate dallo stesso Warhol. Louisiana Museum: tel. +45-4919.0719, fax +45-4919.3505, Internet: www.louisiana.dk

5

1 Shirin Neshat, immagine dal video *Soliloquy,* 1999. Per gentile concessione della galleria Barbara Gladstone.
Shirin Neshat, video image* Soliloquy, *1999. Courtesy the Barbara Gladstone Gallery.

2 Liubov Popova, *Architetture pittoriche,* 1917.
Liubov Popova,* Pictorial Architectures, *1917.

3 Shirin Neshat, *Senza titolo (serie Turbolent),* 1998. Per gentile concessione della galleria Gladstone.
Shirin Neshat,* Untitled (Turbolent series), *1998. Courtesy the Gladstone Gallery.

4 Alexandra Exter, *City,* 1913.
Alexandra Exter,* City, *1913.

6

A comparison *between artistic visions in Europe and the United States is the theme of two exhibitions being hosted by the Louisiana Museum in Humlebæk (Denmark) during the month of May. The first, entitled "Juan Muñoz. 100 Chinese", which will remain open until the 18th of June, talks about an artistic movement which, born in Spain after the fall of Franco in 1969, became a vehicle for a powerful expression of the Zeitgeist of the period. Muñoz was one of its most important exponents. His best-known pieces are on display at the show, outstanding among them being his large sculptures done in 1997, due to their content and emotional impact. At the same time, the Danish museum is presenting "Andy Warhol and his World", a show that will be open until the 30th of July, which reconstructs the personal ups and downs in the life of the great master of Pop Art. A photographic reconnaissance, carried out in his studio – The Factory - and at night spots, such as the famous Studio 54, depicts the artist's career up until his final collaborative efforts with Jean-Michel Basquiat. These photos were made, in part, by Warhol himself. Louisiana Museum: tel. +45-4919.0719, fax +45-4919 .3505, Internet: www.louisiana.dk*

5 Andy Warhol, *Marilyn Monroe,* 1967 (foto di Strüwing/Poul Buchart). Collezione del Louisiana Museum.
Andy Warhol,* Marilyn Monroe, *1967 (photo by Strüwing/Poul Buchart). Louisiana Museum Collection.

6 Juan Muñoz, *Semicircolo,* 1997. Collezione del Louisiana Museum.
Juan Muñoz,* Semicircle, *1997. Louisiana Museum Collection.

Tra leggenda e realtà: Francisco Toledo alla Whitechapel
Between legend and reality: Francisco Toledo at Whitechapel

Francisco Toledo, protagonista della mostra allestita alla Whitechapel Gallery di Londra fino al 7 giugno, appartiene a quella schiera di artisti che mescolano leggenda e realtà nel rispetto delle loro radici etniche. Nato in Mexico nel 1940, si trasferisce diciannovenne a Parigi e raggiunge nel giro di cinque anni il successo internazionale. Nonostante il riconoscimento delle maggiori gallerie europee e statunitensi, nel 1965 Toledo decide di ritornare in patria per recuperare e preservare le sue origini, ossia la cultura indigena Zapoteca dell'istmo messicano. Il suo lavoro, che assorbe metafore artistiche e letterarie, utilizza riferimenti presi in prestito da Blake, Goya, Ensor, Dürer, Klee, Miró, Kafka e Borges, accostandoli liberamente a elementi derivati dalla tradizione popolare. Toledo si occupa direttamente di progetti legati al sociale, curando il recupero dell'architettura coloniale di Oaxaca (Messico). Al centro delle sue iniziative, una casa editrice e alcuni piccoli centri culturali che, ospitati nel nucleo storico della città, conservano una notevole collezione di grafica e di fotografia e sono dotati di una biblioteca per ciechi. Whitechapel: tel. +44-20-7522.78 88, fax +44-20-7377.1685, Internet: www.whitechapel.org

1

2

***Francisco Toledo**, protagonist of the exhibition being staged at the Whitechapel Gallery in London until the 7th of June, belongs to that array of artists who mingle legend and reality on the basis of their ethnic roots. Born in Mexico in 1940, he moved at the age of eighteen to Paris and scaled the heights of success in only five short years. In spite of achieving recognition at the leading galleries in both Europe and the United States, Toledo decided to return to his homeland in 1965 to retrieve and keep a firm hold on his origins, in other words the Zapoteca indigenous culture of the Mexican Isthmus. His work, which has absorbed artistic and literary metaphors, makes use of references borrowed from Blake, Goya, Ensor, Dürer, Klee, Miró, Kafka and Borges, freely combining them with elements derived from popular tradition. Toledo deals directly with designs with tight links to the social ethic, taking particular pains to recover the colonial architecture of Oaxaca (Mexico). At the heart of his initiatives is a publishing company and a number of cultural centers that, housed in the historic nucleus of the city, have preserved a noteworthy collection of graphics and photographs and are equipped with a library for the sight-impaired. Whitechapel: tel. +44-20-7522. 7888, fax +44-20-7377.1685, Internet: www.whitechapel.org*

Quindici fotografi in viaggio *Fifteen photographers on a trip*

"Da Guarene all'Etna, via mare, via terra" non è una mostra bensì un viaggio attraverso la penisola italiana. Un itinerario condotto per immagini al quale hanno preso parte quindici fotografi chiamati a interpretare il paesaggio geografico, sociale e culturale per temi autonomi. Organizzata dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Guarene, "Da Guarene all'Etna" viaggia per le terre di Sicilia (Obiso), ripercorre le coste italiane, mettendone in risalto gli scempi architettonici (Abati e Bernabini) e il paesaggio sognato tra letteratura e mitologia delle isole minori (Nicosia). Entra nella vita di tutti i giorni, partecipando all'esistenza operosa della Valle Padana (Andreoni/Fortugno) e all'eccitazione della domenica allo stadio (Barbieri), discende verso valle seguendo il racconto mitico del fiume Tevere (De Lonti) e rilegge la storia con una visione notturna (Campigotto). La tradizione popolare nella contaminazione tra sacro e profano viene ridotta in iconografia da Zoppis mentre Musi affianca l'archeologia classica a quella novecentesca del primo sviluppo industriale. L'uomo in rapporto al tempo e alla città è l'oggetto della ricerca di Jodice e di Biasucci, un'analisi che Spranzi riduce sinteticamente a una sequenza fotografica fatta di annunci di case in vendita. Il viaggio di "Da Guarene all'Etna", (dal 29 maggio fino al 30 giugno in mostra a Napoli presso la Sala Belvedere di Palazzo Reale) si conclude nelle ricognizioni di Fossati e Mangano che uniscono simbolicamente gli estremi: le colline piemontesi del Roero e il paesaggio selvaggio dell'Etna siciliana.

4

***"From Guarene to** Etna, by Sea, by Land" is not a show but rather a trip across the Italian peninsula. An itinerary conducted through images in which fifteen photographers took part in order to interpret the geographic, social and cultural landscape through autonomous themes. Organized by the Guarene's Sandretto Re Rebaudengo Foundation, "From Guarene to Etna" travels through the Sicily's lands (Obiso) and along the Italy's coasts, throwing into bold relief architecture disasters (Abati and Bernabini) and a dreamscape nurtured by the literature and mythology of the smaller islands (Nicosia). It enters everyday life, taking part in the hardworking existence of the Po Valley (Andreoni/Fortugno) and the Sunday excitement at the stadium (Barbieri), slips down the valley by following the mythical tale of the Tiber River (De Lonti) and rereads the story with a night-time vision of it (Campigotto). Popular tradition, mingling the sacred with the profane, is reduced to iconography by Zoppis, while Musi has added classic archaeology to the twentieth-century early industrial development. Man, in relationship with time and city, is the research subject by Jodice and Biasucci, an analysis which Spranzi has cut synthetically down to a photographic sequence made up of announcements of houses for sale. The trip "From Guarene to Etna" (from the 29th of May to the 30th of June, on view in Naples at the Royal Palace's Sala Belvedere) ends with recognitions by Fossati and Mangano, who have symbolically brought together two extremes – the hills of Piedmont in Roero and the wild landscape of Sicilian Etna.*

5

Cartier-Bresson a Trieste
Cartier-Bresson in Trieste

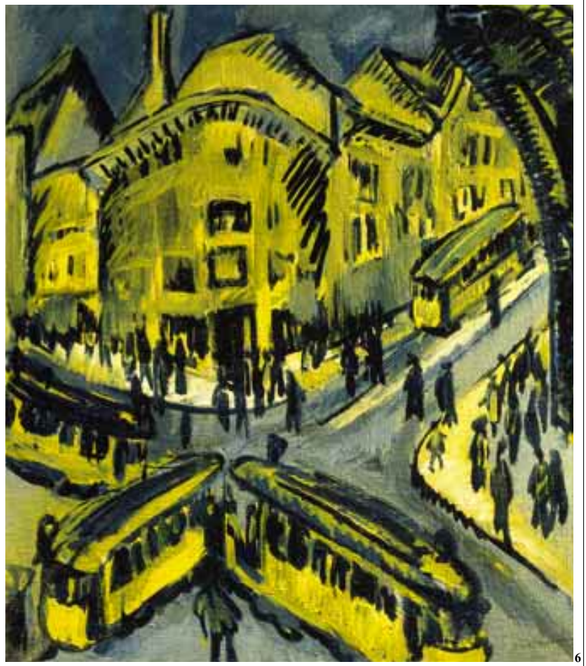
Il consueto appuntamento annuale con la grande fotografia d'autore organizzato dal Comune di Trieste e dal Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari ci propone fino al 25 giugno una personale dedicata a uno dei maggiori artisti del secolo: Henri Cartier-Bresson. La mostra presenta 160 opere tra disegni, acquerelli, gouache, dipinti e fotografie. Queste ultime, nel numero di 40, sono state scattate in Europa, Asia e America tra il 1932 e il 1988. Ciascuno scatto, in omaggio all'autore, è accompagnato da commenti di amici, artisti, scrittori e uomini di cultura di tutto il mondo. Ciò consente di capire in parte la personalità di un fotografo che non ama farsi ritrarre, fedele all'ideale secondo il quale l'artista vive nell'opera e non viceversa. Quanto alla scelta di affiancare alle fotografie i disegni, la ragione risiede nella vasta attività grafica di Cartier-Bresson. Fotografia e disegno si integrano perché, con le sue stesse parole, la macchina fotografica è un blocco di schizzi, lo strumento dell'intuito e della spontaneità, il detentore dell'attimo che interroga e decide allo stesso tempo; il disegno, al contrario, è una meditazione, significa incontrare la natura senza l'interposizione di mezzi tecnici. Per informazioni: tel. +39-055.2395.207, Internet: www.alinari.it

3

***The usual** yearly appointment with works by great photographers, organized by the Commune of Trieste and the Fratelli Alinari Photography History Museum, is hosting a one-man show, until the 25th of June, dedicated to one of the leading artists of the 20th century – Henri Cartier-Bresson. The exhibition is presenting 160 works including drawings, water colours, gouaches, paintings and photographs. The latter, which number 40, were shot in Europe, Asia and America between 1932 and 1988. Each shot, as a tribute to its author, is accompanied by comments by friends, artists, writers and men of culture from all over the world. This has made it possible to understand, in part, the personality of a photographer who hated being photographed, faithful to the ideal that says the artist lives in his work, not vice versa. As for the decision to combine photographs with drawings, the reason lies in Cartier-Bresson's vast graphic activity. Photography and drawing go hand in hand because, in his own words, the camera is a sketch pad, the tool of the artist's intuition and spontaneity, the thing that freezes a fleeting moment in its tracks, forever. Drawing, on the contrary, is meditation and means meeting nature without the intervention of technical means. For information: tel. +39-055.2395.207, Internet: www.alinari.it*

Ernst Ludwig Kirchner a Lugano *Ernst Ludwig Kirchner in Lugano*

In continuità con il suo impegno nell'ambito della pittura espressionista, il Museo d'Arte Moderna di Lugano propone fino al 2 luglio un'ampia mostra antologica sull'opera di Ernst Ludwig Kirchner. La sede prescelta è il Museo in Villa Malpensata. Qui saranno esposti oltre settanta dipinti dell'autore, a partire dalle opere riferibili all'esperienza del gruppo Die Brücke di cui Kirchner è stato il fondatore nel 1905 insieme a Bleyl, Heckel, Schmitt-Rottluff e poi Pechstein e Nolde, fino all'anno della morte dell'artista, avvenuta per suicidio nel 1938. Il materiale in mostra è stato raccolto da collezioni pubbliche e private di tutto il mondo con il preciso intento di accostare le opere note come il *Porträt des Malers Heckel* o *Drei Badende* a dipinti poco conosciuti ma significativi nel percorso evolutivo dell'artista. L'allestimento favorisce una lettura tematica che si intreccia allo sviluppo cronologico. Curatore della mostra è Rudy Chiappini, direttore del Museo.
Museo d'Arte Moderna di Lugano: tel. +41-091.800.7201, fax +41-091.800.7497.


6

***Continuing** its commitment to the sphere of expressionist painting, the Museum of Modern Art in Lugano is offering a wide-ranging anthological show on the works of Ernst Ludwig Kirchner until the 2nd of July. The venue chosen for the exhibition is the Museum in Villa Malpensata. On display here will be more than seventy paintings by the author, starting with works featuring obvious quotes from the experience of the Die Brücke (bridge) group, whose founder Kirchner was, together with Bleyl, Heckel, Schmitt-Rottluff and then Pechstein and Nolde, until the year of the artist's death, when he committed suicide in 1938. The material in the show was gathered from collections, both public and private, from all over the world, for the precise purpose of getting noted works like his* Porträt des Malers Heckel *(portrait of the painter, Heckel) or* Drei Badende *(three bathers) together with little-known but significant paintings done during the artist's evolution. The works are arranged in such a way as to favour a thematic reading of them, which is intertwined with their chronological sequence. Curator of the show is Rudy Chiappini, director of the museum. Lugano Museum of Modern Art: tel. +41-091.800.7201, fax +41-091.800.7497.*

1 Francisco Toledo, *Muerte Grillo (La morte grillo)*, 1990. Galleria Lopez Quiroga, Città del Messico.
Francisco Toledo*, Muerte Grillo (The Death cricket), *1990. Lopez Quiroga Gallery, Mexico City.

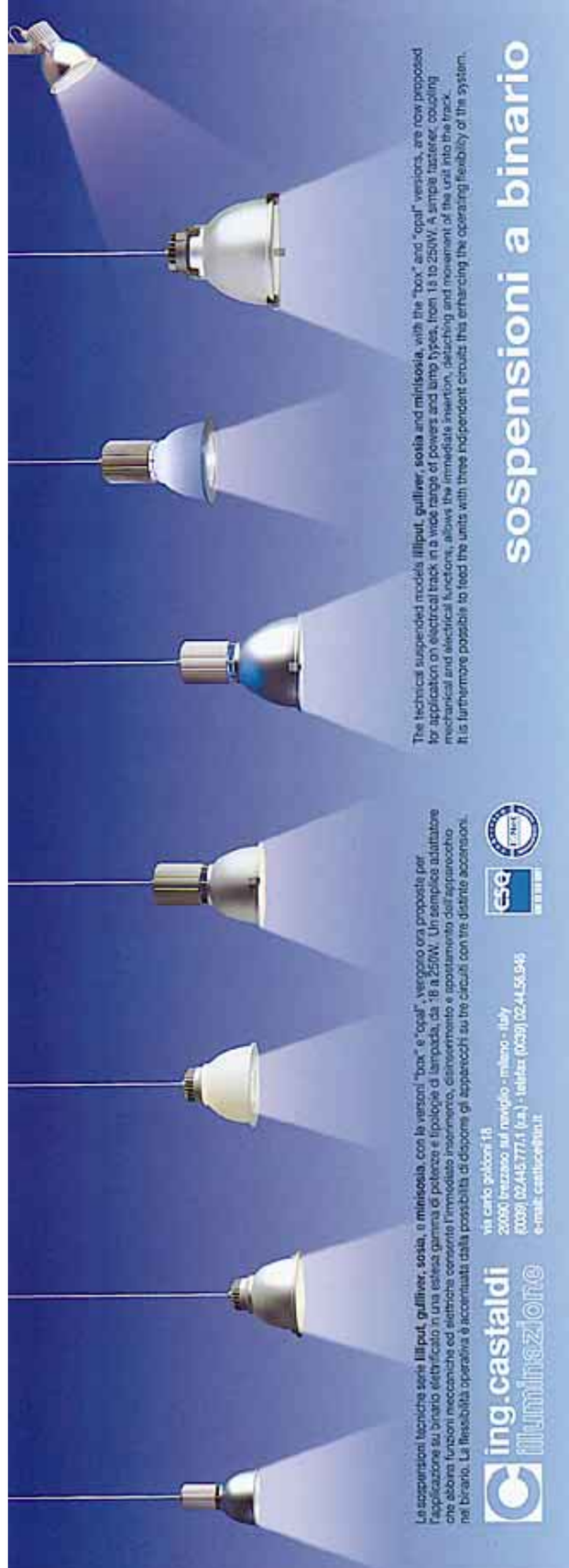
2 Francisco Toledo, *Autorretrato (Autoritratto)*, 1990. Galleria Juan Martin.
Francisco Toledo*, Autorretrato (Self Portrait), *1990. Juan Martin Gallery.

3 Henri Cartier Bresson, *Seville (Siviglia)*, 1933 (© Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos).
Henri Cartier-Bresson*, Seville, *1933 (© Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos).

4 Francesco Jodice, *Abitudini temporanee*, Napoli, 1999.
Francesco Jodice*, Abitudini Temporanee (Temporary Habits), *Naples, 1999.

5 *Nudo* (1986) di Henri Cartier-Bresson.
Nude *(1986) by Henri Cartier-Bresson.*

6 Ernst Ludwig Kirchner, *Nollendorfplatz*, 1912.
Ernest Ludwig Kirchner*, Nollendorfplatz, *1912.



Musei per un nuovo Millennio: venticinque progetti in mostra
Museums for a new Millennium: twenty-five projects on display

1

I musei sono edifici che segnano profondamente i luoghi in cui si trovano e costituiscono solitamente una sorta di manifesto delle posizioni architettoniche dei loro autori. Per questo si può guardare a essi come a dei sismografi della cultura architettonica. Queste osservazioni sono alla base di "Musei per un nuovo Millennio: idee, progetti, edifici", mostra itinerante nata da un'idea di Suzanne Greub del Centro d'Arte di Basilea e sviluppata con l'apporto di Vittorio Magnago Lampugnani e Angeli Sachs del Politecnico di Zurigo. Sono presentati venticinque progetti significativi di soluzioni museali realizzate negli ultimi dieci anni o in fase di attuazione in vari Paesi, esempi di particolare valore che rappresentano le diverse correnti dell'architettura, le differenze dei luoghi e dei fruitori. Si spazia dal Carré d'Art di Norman Foster a Nîmes fino al Contemporary Arts Center di Zaha Hadid a Cincinnati passando, tra l'altro, per il Centro Galiziano di Arte Contemporanea di Alvaro Siza Vieira a Santiago di Compostela e la Tate Gallery of Modern Art di Herzog & de Meuron a London Bankside. Il materiale illustrativo – disegni, piante, modelli e fotografie – documenta in modo chiaro i progetti e ne trasmette le qualità artistiche. La mostra, partita dall'Hessenhuis di Anversa si trasferirà poi ad Amburgo (1 giugno - 10 settembre), in Austria (29 settembre - 3 gennaio), in Portogallo, in Italia, negli States, in America Latina e infine in Giappone.

2

1 - 4 La Tate Gallery di Herzog & de Meuron: la galleria a doppia altezza, una veduta notturna , il cantiere e la hall principale (gli interni sono stati generati al computer da Hayes Davidson).
The Tate Gallery by Herzog & de Meuron: the double-height gallery, a night view, the building yard and the principal hall (the interior images have been computer generated by Hayes Davidson).

Museums are *buildings that leave a profound imprint on the places where they are located and usually constitute a sort of manifesto of the architectonic positions of their authors. That's why they may be looked upon as seismographs of architectural culture. These observations are what underlie "Museums for a new Millennium: Ideas, Designs and Buildings", an itinerant show born of an idea that occurred to Suzanne Greub of the Art Center of Basel and was developed with the help of Vittorio Magnago Lampugnani and Angeli Sachs of Polytechnic in Zürich. Presented were twenty-five important designs of museum solutions, which have been created in the past ten years, or are in the process of being set in motion in various countries, examples of particular value that stand for various movements in the architectural field, as well as differences between places and users. They range from the Carré d'Art (art square) by Norman Foster in Nîmes all the way to the Contemporary Arts Center by Zaha Hadid in Cincinnati by way, among other things, of the Galician Center of Contemporary Art by Alvaro Siza Vieira in Santiago de Compostela and the Tate Gallery of Modern Art by Herzog & de Meuron in London Bankside. The illustrative material – drawings, plans, models and photographs – document the designs in a clear manner and transmit their artistic qualities. The exhibition, which got started at the Hessenhuis in Antwerp will move on to Hamburg (1st June - 10th September), in Austria (29th September - 3rd January), in Portugal, Italy, the United States, Latin America and, lastly, Japan.*

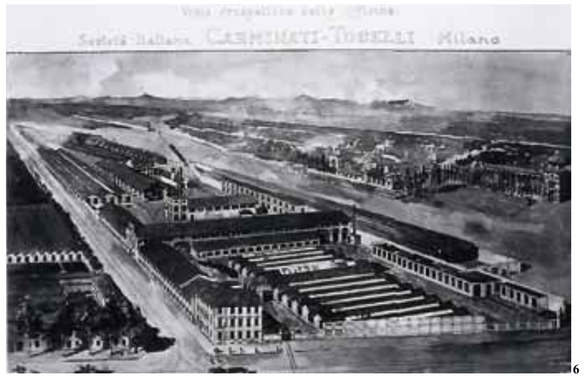
3

4

La Fabbrica del Vapore di Milano *Milan's Steam Factory*

Il Comune di Milano ha avviato i lavori di ristrutturazione dell'ex area industriale Carminati e Toselli destinata a diventare il centro di produzione culturale giovanile "La Fabbrica del Vapore". Il progetto è quello di dar vita a un luogo in cui i giovani possano sperimentare le proprie idee e le proprie capacità a contatto con operatori ed esperti della produzione culturale: un laboratorio di idee e attività aperto alle proposte più innovative, in collegamento con le realtà più vitali della città e della scena nazionale e internazionale. La prima fase dei lavori, la cui conclusione è prevista per il prossimo autunno, riguarda la sistemazione dell'edificio prospiciente la via Luigi Nono ma sin dal mese di giugno sarà ultimata la 'piazza' centrale. Qui, già dall'estate 2000, si terranno concerti e verranno organizzati spettacoli. Tutta la produzione realizzata all'interno de "La Fabbrica del Vapore" sarà caratterizzata da un marchio di qualità selezionato per concorso tra tutte le proposte che grafici di età inferiore ai 35 anni invieranno entro il 31 maggio. Per informazioni: tel. +39-02.6208.3713, fax +39-02.865.067, Internet: www.fabbricadelvapore.org

The Commune *of Milan has launched restructuring work on the former industrial areas of Carminati and Toselli, which have been earmarked as a center of young cultural production called "The Steam Factory". The project was dreamed up to breathe life into a place where young people could experiment with their own ideas and abilities in contact with operators and experts on cultural production. A workshop of ideas and activities that is open to the most innovative offerings, in connection with the most vital realities in the city and on both the national and international scene. The first phase of the work, whose conclusion is predicted for next fall, has to do with the systemization of the building overlooking Via Luigi Nono, but the central 'square' won't be finished until the month of June. It will be the scene, from the summer of 2000 on, of concerts and shows. All of the products that are made at "The Steam Factory" will be characterized by a quality trademark, selected through a competition among all the models sent by graphic artists, who have not yet reached the age of 35, no later than the 31st of May. For information: tel. +39-02.6208.3713, fax +39-02.865.067, Internet: www.fabbricadelvapore.org*



6

5

5, 6 L'ex area Carminati e Toselli: stato attuale e una stampa d'epoca.
The former Carminati and Toselli area: the actual condition and a period print.

7, 9 Pannello di piastrelle in ceramica e il giardino della villa Moreira Salles.
The ceramic tile panel and the garden of the Moreira Salles villa.

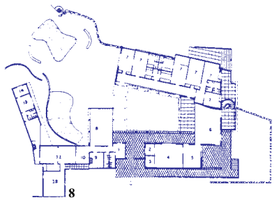
8 Pianta piano terra della villa Moreira Salles (ora Instituto Moreira Salles) progettata da Olavo Redig de Campos nel 1951.
Plan of the ground floor of the Moreira Salles villa (now the Moreira Salles Institute), designed by Olavo Redig de Campos in 1951.

Da residenza privata a istituzione culturale
From private residence to cultural institution

Nel 1951 Olavo Redig de Campos progetta per Walther Moreira Salles a Gavea (Rio de Janeiro), una villa modernista contaminata da elementi tipicamente locali. Caratterizzata da stilemi signorili, da materiali ricercati e da un magnifico giardino disegnato da Roberto Burle Marx, si organizza attorno a un patio scoperto; al suo interno una vasca d'acqua racchiusa da un murales curvilineo in piastrelle di ceramica sui toni del bianco e dell'azzurro. Pur all'interno di un repertorio moderno, Redig de Campos adotta un linguaggio che presta forte attenzione all'elemento decorativo, una scelta che deriva in parte da una formazione universitaria europea e, nel caso particolare, italiana. Questa residenza è stata ora trasformata, grazie al supporto di Unibanco, una delle più importanti banche private del Brasile, in istituzione culturale ed è entrata così a far parte di un circuito che comprende in tutto il Paese altre quattro entità museali e undici spazi cinematografici. Unibanco ha inaugurato il nuovo centro con due mostre di cui la prima introduce alla pratica architettonica di Olavo Redig de Campos e la seconda ricostruisce, attraverso una ricognizione fotografica, la Rio de Janeiro dei primi anni del Novecento. Fondazione Moreira Salles: tel. +55-21-512.6448, fax +55-21-239.5559.

In 1951 Olavo Redig *de Campos designed a modernistic villa for Walther Moreira Salles in Gavea (Rio de Janeiro) – a house that was a blend of typically local elements. Characterized by high-class stylistic motifs, élite materials and a magnificent garden designed by Roberto Burle Marx, it was organized around a roofless patio. Inside is a tub of water ringed around by curvilinear murals in ceramic tiles in tones of white and sky-blue. Even though working in the medium of a modern repertoire, Redig de Campos used a language profoundly sensitive to the decorative element, a preference that stemmed partly from his training at an European university and, in this case, his Italian experience. This residence has now been transformed, thanks to the support of Unibanco, one of the most important private banks in Brazil, into a cultural institution and has thus become part of a circuit that takes in four other museum entities and eleven other motion picture spaces all over the country. Unibanco inaugurated the new center with two shows, the first of which introduced us to the architectonic approach of Olavo Redig de Campos and the second reconstructed, through photographic documentation, the Rio de Janeiro of the early years of the twentieth century. Moreira Salles Foundation: tel. +55-21-512.6448, fax +55-21-239.5559.*

7


8

9

smeg
tecnologia che arreda

SMEG S.p.A.
Guastalla (RE) - Italy - Tel. 0522 837777
Fax Italy 0522 825430 - 838730
Fax Export 0522 838384 - 826812 - 837836
www.smeg.it

Show Room
Corso Monforte 30/3
20122 Milano
Tel. 02 76004848 - Fax 02 76004849

Distributed in Belgium by:
N.V. SMEG BELGIUM S.A.
Veurtstraat 73/2 - 2830 Breendonk
Tel. (0) 3 8609695 - Fax (0) 3 8860646
www.smeg.be

Distributed in France by:
SMEG FRANCE SA
15 allée Paul Langevin
76230 Bois Guillaume
Tel. (0) 235 121414 - Fax (0) 235 607077
www.smeg.fr

Distributed in Great Britain by:
SMEG (UK) LTD
87 A Milton Park, Abingdon
Oxon OX14 4RY
Information line:
Tel. (0) 8708 437373 - Fax (0) 8708 464040
www.smeguk.com

Distributed in Spain by:
SMEG ESPAÑA, S.A.
c/ Central, 28 - Pol. Ind. La Ferreria
08110 Montcada i Reixach (Barcelona)
Tel. (9) 3 5650253 - Fax (9) 3 5644310
www.smeg.es

Distributed in Germany by:
SMEG Hausgeräte GmbH
Nobelstraße 7
D-76275 Ettlingen
Tel. (0) 7243 761770 - Fax (0) 7243 761779
www.smeg.de

Distributed in Australia by:
OMEGA APPLIANCES PTY LTD
2-8 Baker Street
NSW Botany 2019
Tel. (0) 2 93845678 - Fax (0) 2 96665529

Distributed in Cyprus by:
EMILIOS ELIADES LTD
17, Kalamou Street,
Strovolos
New Industrial Estate - Nicosia
Tel. 2 480565 - Fax 2 482476

Distributed in Denmark by:
WITT HVIDEVARER
Th. Nielsens Gade, 11
7400 Herning
Tel. 97 222323 - Fax 97 214823

Distributed in Greece by:
D. PETROULAKOS S.A.
29 Lavriou Ave.
15344 Gyka Nera - Athens
Tel. 1 6048501 - Fax 1 6048495

Distributed in Holland by:
ARCHITECNICA
Nieuwendammerdijk 536a
1023 BX Amsterdam
Tel. (0) 20 6344128 - Fax (0) 20 6323819

Distributed in Hong Kong and China by:
GRAND INT.L INVESTMENTS CO. LTD
Kwai Tak Industrial Centre Block 2, 4/F
Flat A-E 15-33 Kwai Tak Str.,
Kwai Chung N.T. - Hong Kong
Tel. 24109033 - Fax 24851813

Distributed in Malta by:
FORESTALS APPLIANCES LTD
The Strand - Sliema SLM07
Tel. 344700 - Fax 344709

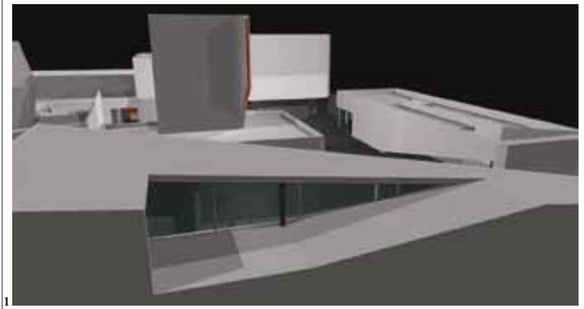
JoyColor Mosaic

Raffinato gusto del mosaico in un gioco di colori che arreda con fantasia ed eleganza gli spazi della vita quotidiana.

Ciaretta Italia
I-31020 Pove del Grappa (TV) - Italy - Viale Europa, 22
Tel. +39/0424/888348 - Fax +39/0424/888755
E-mail: info@ciarettaitalia.it

Come trasformare una fabbrica in galleria d'esposizione temporanea
How to convert a factory into temporary galleries for exhibition

Il MoMA, Museum of Modern Art di New York, trasferirà alcune sale di esposizione in una proprietà recentemente acquistata a Long Island City, nel Queens, per il tempo necessario ai lavori di ampliamento del museo che verranno eseguiti sul progetto di Yoshio Taniguchi vincitore del concorso. L'edificio a due piani, di complessivi 13.000 metri quadrati, ospitava un tempo la fabbrica Swingline, produttrice di macchine graffettatrici, e non è lontano dal P.S.1 Contemporary Art Center, che l'anno scorso si è fuso con il MoMA. La mostra "Greater New York", la prima prodotta in comune dalle due istituzioni, è aperta al P.S.1 fino al 16 maggio prossimo e presenta opere di oltre centoquaranta artisti che vivono e lavorano nell'area metropolitana di New York. L'unione con il P.S.1, insieme alla decisione del museo di installare nello Swingline Building sale di esposizione provvisorie, una biblioteca, un centro studi, uffici, depositi, archivi e laboratori per la conservazione e il restauro delle opere, significa che una parte sostanziale delle attività del MoMA presto traslocherà a Long Island City. Questa vecchia località industriale, che si trova al di là dell'East River, proprio in corrispondenza di midtown Manhattan dove è situato il MoMA, è da tempo sede di molte importanti istituzioni culturali: fra queste, l'American Museum of the Moving Image, il Socrates Sculpture Park, l'Isamu Noguchi Garden Museum, lo studio di architettura Buckminster Fuller, l'IDCNY International Design Center, gli studi cinematografici Kaufman-Astoria (ex Paramount) e Silvercup. La presenza del MoMA, comunque, avrà certamente un notevole impatto sulla comunità poiché attirerà molti accaniti 'manhattesi' e molti turisti: il recente insediamento residenziale di Queens West è dotato di un terminal di traghetto che rende accessibile la zona anche per via d'acqua. Lo studio Cooper, Robertson & Partners di New York è autore del piano generale, mentre lo studio Michael Maltzan Architecture di Los Angeles progetterà i principali spazi di ingresso e di esposizione. Nell'intento di promuovere il lavoro di giovani architetti di talento, il museo ne invitò alcuni a sottoporre le loro proposte. Maltzan fu scelto fra quattro finalisti: gli altri tre erano Preston Scott Cohen di Boston, Winka Dubbeldam/Archi-Tectonics di New York e Asymptote pure di New York. Si prevede che lo Swingline Building sarà aperto al pubblico verso la fine del 2002 come parte del museo principale, il quale verrà chiuso per i lavori di ristrutturazione. Ospiterà i pezzi di spicco della collezione permanente del museo ed esposizioni itineranti provenienti dall'estero fino al momento in cui sarà completato l'ampliamento della struttura di Manhattan, il cui costo ammonterà a 650 milioni di dollari: dopo di che tutte le esposizioni torneranno nella sede principale, e la sede di Long Island City resterà completamente disponibile per i laboratori di conservazione e di restauro. Museum of Modern Art, New York: tel. +1-212-7089.400, fax +1-212-7089.889, Internet: www.moma.org *Suzan Wines*


1

2

3

New York's Museum *of Modern Art will temporarily relocate a number of exhibition galleries to a recently acquired property in Long Island City, Queens, during construction of Yoshio Taniguchi's winning proposal to expand the museum. The two story, 13,000 square meter, building once housed the Swingline stapler factory and is not far from P.S.1 Contemporary Art Center which merged with MoMA just last year. "Greater New York", their first major curatorial collaboration is on view at P.S.1 through May 16, and features the work of over 140 contemporary artists living and working in the New York metropolitan area. The P.S.1 affiliation together with the museum's decision to install temporary galleries, a library, a study center, offices, storage, archives and conservation workshops at the Swingline Building means that a substantial portion of MoMA's operations will soon be located in Long Island City. This former industrial Mecca just across the river from midtown has long been home to many important cultural institutions including the American Museum of the Moving Image, Socrates Sculpture Park, the Isamu Noguchi Garden Museum, the architectural offices Buckminster Fuller, IDCNY International Design Center, Kaufman-Astoria (formerly Paramount) and Silvercup Film Studios. MoMA's presence, however, is sure to have an impact on the community, drawing many die-hard Manhattanites and tourists to the area. Queens West, a recent waterfront housing development includes a ferry terminal making the neighborhood accessible by boat. Architects Cooper, Robertson and Partners of New York are responsible for the project's master plan while Michael Maltzan Architecture of L.A. will design the main entry and exhibition spaces. In an effort to promote the work of talented young architects the museum invited a number of architects to submit portfolios for the commission. Mr. Maltzan was chosen from among four finalists including Preston Scott Cohen of Boston, Winka Dubbeldam/Archi-Tectonics and Asymptote, both from New York. The Swingline building is expected to open to the public in late 2002 as portions of the main museum close for renovation. It will host highlights from the permanent collection and traveling exhibitions from abroad until the $650 million midtown expansion is completed at which time all exhibitions will revert to the main museum opening more space in Long Island City for conservation facilities. Museum of Modern Art: tel. +1-212.7089.400, fax +1-212-7089.889, Internet: www.moma.org* Suzan Wines

1 - 3 Centro per le arti Inner City di Los Angeles, California. Progetto di Michael Maltzan.
Los Angeles's Inner City Arts, California. Project by Michael Maltzan.

2 Scuola Harvard West Lake a North Hollywood, California. Progetto di Michael Maltzan.
Harvard Westlake School, North Hollywood, California. Project by Michael Maltzan.

Una cattedrale di oggi *A cathedral for today*

La costruzione della cattedrale di Nostra Signora degli Angeli a Los Angeles sta procedendo rapidamente sotto la guida del direttore dei lavori architetto Leo A. Daly: la cerimonia di consacrazione è prevista per il prossimo settembre, il completamento dell'edificio per il 2002. Modelli a grande scala del progetto di José Rafael Moneo sono attualmente esposti presso la sede dell'arcidiocesi di Los Angeles (3424 Wilshire Boulevard). Essi mostrano un edificio che probabilmente contenderà alla Walt Disney Concert Hall il ruolo di nuovo landmark urbano e servirà come modello per altre costruzioni del genere nel nuovo secolo. A differenza della cattedrale di Washington e della chiesa di St. John the Divine di New York, nelle quali si tentò laboriosamente di ricreare un ambiente medievale, e della cattedrale di Santa Maria a San Francisco (1971, progetto di Piero Belluschi e Pier Luigi Nervi), elegantemente slanciata ma senz'anima, nella cattedrale di Los Angeles Moneo ha raggiunto una monumentalità e una spiritualità senza tempo. L'edificio può accogliere al suo interno tremila persone; con il retro dà verso la superstrada per Hollywood, che corre incassata, mentre con la facciata orientata a sud-est si apre su una piazza in cui possono riunirsi seimila fedeli. Esso potrebbe quindi acquisire una funzione non solo religiosa ma anche civica, a differenza di Pershing Square, l'altro grande spazio pubblico della zona centrale che di solito viene disertato dalla gente nonostante gli sforzi di Ricardo Lagorreta e Laurie Olin per riscattarne il passato degrado con una vegetazione rigogliosa e con architetture piene di colore. Per far sì che, com'era stato richiesto dalla committenza, la costruzione possa resistere a grandi terremoti e durare cinquecento anni, la massiccia struttura di calcestruzzo armato poggia su sostegni isolati e autonomi, mentre i giunti antisismici sovradimensionati possono assorbire spostamenti fino a circa 60 centimetri in tutte le direzioni. La miscela di cui è composto il calcestruzzo è studiata per resistere all'inquinamento atmosferico e alle infiltrazioni d'acqua e sarà gettata in fasce ad angolazioni un po' sfalsate per meglio catturare e far vibrare la luce sulla superficie. Le finestre sono poste in alto per smorzare i rumori del traffico: all'interno della finestra volta a est sarà inserita una lastra di alabastro che filtrerà la luce naturale in entrata. Imponenti pilastri incorniceranno le cappelle laterali, definiranno un ambulacro e all'interno del dinamico involucro di piani non ortogonali creeranno un gioco di pieni e di vuoti, di luci e di ombre di grande effetto. La diocesi cattolica romana di Los Angeles è la più grande degli Stati Uniti: la cattedrale simboleggia l'ascendenza latino-americana di questo che anticamente era un insediamento messicano e che così si riallaccia alle proprie radici culturali. *Michael Webb*

4

5

Construction *of the Cathedral of Our Lady of the Angels in Los Angeles is proceeding briskly under the direction of executive architect Leo A. Daly, with a formal dedication scheduled for September and completion expected in 2002. Large-scale models of José Rafael Moneo's final design are now on exhibit at the Archdiocese (3424 Wilshire Blvd), and these show an edifice that is likely to rival Walt Disney Concert Hall as Los Angeles's principal new landmark, and to serve as a model for this building type in the coming century. In contrast to National Cathedral in Washington DC and St. John the Divine in New York, both of which sought laboriously to recreate the Middle Ages, and the soaring but soulless St. Mary's Cathedral in San Francisco (1971, Pietro Belluschi and Pier Luigi Nervi), Moneo has achieved a timeless monumentality and spirituality. The 3000-seat cathedral backs up to the sunken Hollywood freeway and faces south-east over a plaza that will accommodate 6000 worshippers and should also have a civic role in contrast to Pershing Square, downtowns only other large public space, which is generally deserted despite the best efforts of Ricardo Lagorreta and Laurie Olin to redeem its blighted past with lush plantings and colorful architectural features. To satisfy the requirement that the building survive major earthquakes and endure for 500 years, the massive reinforced concrete structure is supported on base-isolation bearings, and oversized seismic joints will allow up to two feet of movement in all directions. The concrete mix should resist atmospheric pollution and water penetration and it will be poured in angled bands to catch the light. Windows are set high to exclude traffic noise, and an inner lining of alabaster will filter light entering through the east window. Massive piers will frame side chapels, define an ambulatory and create a dramatic play of mass and void, light and shadow within the dynamic shell of non-orthogonal planes. The Roman Catholic diocese of L.A. is the largest in the U.S.A., and the cathedral symbolizes the latino ascendancy, as this former Mexican settlement returns to its cultural roots.* Michael Webb

4, 5 Plastico e aula liturgica della cattedrale di Nostra Signora degli Angeli di Los Angeles. Progettata da Rafael Moneo, è in costruzione.
Model and liturgical hall of the Cathedral of Our Lady of the Angels, Los Angeles. Designed by Rafael Moneo, its construction is in progress.

6 Il Centro per le Arti Visuali di Sway. Progetto di Tony Fretton.
Sway Center for the Visual Arts. Design by Tony Fretton.

7 Progetto di Florian Beigel per un *Paesaggio artistico*, 1997.
An* Artistic Landscape, *a project by Florian Beigel, 1997.

Nuova architettura in Gran Bretagna *New architecture in Great Britain*

La Galleria Museo di Bolzano presenta fino al 15 maggio la mostra "Outside - In - Nuova architettura in Gran Bretagna" organizzata in collaborazione con l'Architekforum di Innsbruck. Questo duplice allestimento curato da Peter Allison parte dalla suddivisione cronologica dei lavori in mostra. A Innsbruck sono protagonisti i giovani (Caruso St. John, Maccreanor Lavington, muf, Sergison Bates e Adjaye & Russell) mentre Tony Fretton e Florian Beigel, ospiti della rassegna di Bolzano, completano il quadro delle generazioni precedenti. Beigel e Fretton, che hanno iniziato la loro carriera rispettivamente nel 1970 e nel 1982, occupano una posizione di rilievo nel panorama contemporaneo britannico. L'Half Moon Theatre di Beigel (1985) e la Lisson Gallery di Fretton (1991) hanno infatti rappresentato per molti un significativo punto di riferimento. Un ponte tra le due generazione è costituito dall'uso di materiali di comune accezione combinati in un'architettura moderna in sintonia con le prerogative dello spazio pubblico. Galleria Museo di Bolzano: tel. +39-0471.971.601, fax +39-0471.979.945.

The Museum *Gallery in Bolzano is presenting, until the 15th of May, a show entitled "Outside - In – New Architecture in Great Britain", organized in collaboration with the Architekforum in Innsbruck. This dual staging, curated by Peter Allison takes its point of departure from a chronological division of the works on view. Youngsters are the protagonists in Innsbruck (Caruso St. John, Maccreanor Lavington, muf, Sergison Bates and Adjaye & Russell), while Tony Fretton and Florian Beigel, guests of the exhibit in Bolzano, complete the picture of previous generations. Beigel and Fretton, who started their careers in 1970 and 1982, respectively, occupy an important position in the contemporary British scenario. Beigel's Half Moon Theater (1985) and Fretton's Lisson Gallery (1999) have represented, for many, a meaningful reference point. A bridge between the two generations is the use of commonly accepted materials, combined in a modern architecture in harmony with the priorities of public space. Bolzano Museum Gallery: tel. +39-0471.971. 601, fax +39-0471.979.945.*

6

7

ninka®

XESYS

«LA TAVOLA IMBANDITA»

XESYS, il nuovo sistema di contenitori estraibili, offre la possibilità di arredare la cucina e il bagno in modo personalizzato.

Design: SIEGER DESIGN

Visitateci al SASMIL Milano, 24.-28.05.2000 Pad.10 Stand A02 - A10

Il Partner ninka in Italia è:
Häfele Italia Srl
Via G. Natta, 6
20030 Lentate s/S (MI)
Telefono: 0362 - 577 44 00
Fax: 0362 - 577 44 77
info@hafele.it

angelicus

Piccolo binario di illuminazione a basso voltaggio realizzato in estrusione di policarbonato e bande in ottone (lega 27% IACS) ad alta conducibilità. Sezione totale del conduttore 8 mmq. Alta resistenza termica. Profilo curvabile per adattarsi a forme concave o convesso, con un raggio di curvatura di 35 cm.
I profili standard possono essere collegati in serie utilizzando giunti elettrici lineari o curvi. La riflessione viene ottenuta tramite un faretto in policarbonato grigio, metallizzato argento, metallizzato oro che contiene anche la lampadina. Opera a bassa tensione a 12V o 24V in parallelo. Carico massimo 30VA. Per una alimentazione in 12V, la potenza massima è 360W e per una alimentazione a 24V la potenza massima è di 720W. Si può usare con lampadine incandescenti o allo Xenon 5W o 10W, faretti con bispina max 20W, dicroiche max 20W.

ILTI LUCE

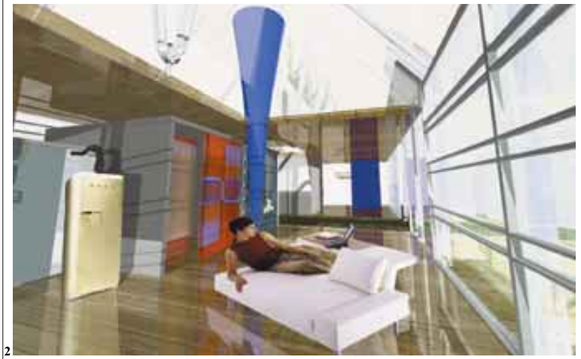
ILTI LUCE srl
via G. Pacini, 53 - 10154 Torino, Italia
tel.+39.011.248.2291-9412-7286
fax+39.011.853855
http://www.iltiluce.it
e-mail: ilti@iltiluce.it

I risultati del concorso "Concept House 2000"
Results of the "Concept House 2000" competition

L'elaborazione di un prototipo per la vita domestica nel 2020, una costruzione in grado di rappresentare la formula per la casa del prossimo futuro, era il tema del concorso "Concept House 2000" organizzato da Artery per il Daily Mail Ideal Home Show. Il lauro del vincitore è andato a Katy Gharemani e Michael Kohn i quali, in collaborazione con un gruppo misto comprendente esperti di immagine e management, ingegneri, un product designer e un architetto, hanno messo a punto la "HangerHouse". Il progetto, all'interno della tradizionale cornice della casetta a tetto spiovente, propone un programma per computer concepito per fornire al potenziale abitante gli strumenti per adattare gli spazi domestici al proprio personale stile di vita. Lo scenario prospettato è realistico considerate le tendenze del mercato. Il secondo premio è stato assegnato a Studio 8 Architects che ha presentato un progetto di casa raccolta, con aperture rivolte esclusivamente verso il cielo in antitesi con la casa d'impronta modernista. Il progetto "Tribal Canopy" si è infine aggiudicato il terzo premio con la sua idea di vita comunitaria rappresentata dalla calotta che chiude attorno al perimetro gli spazi delle capanne private.

1

The processing *of a prototype for domestic life in the year 2020, a construction capable of representing a formula for the house of the near future, was the theme of the "Concept House 2000" competition, organized by Artery for the Daily Mail Ideal Home Show. The victor's laurel wreath went to Katy Gharemani and Michael Kohn who, in collaboration with a mixed group including image and management experts, engineers, a product designer and an architect, developed "HangerHouse". The design, as part of the traditional framework of a small house with a sloping roof, offers a program for a computer, conceived to supply a potential occupant with the tools for adapting domestic spaces to his own, personal life style. The scenario put forward is realistic, considering trends in the market. Second Prize was awarded to Studio 8 Architects, who presented a design of a cozy, secluded house with its openings directed exclusively up at the sky, in stark antithesis to homes with a modern approach. A design dubbed "Tribal Canopy" was awarded Third Prize for its idea of community life as represented by a canopy, which shuts off, around its perimeter, the spaces of private huts.*


2

1, 2 Plastico e prospettiva interna del progetto redatto da Katy Gharemani e Michael Kohn e vincitore del concorso "Concept House 2000".
Relief model and interior view of project, birthed by Katy Gharemani and Michael Kohn, which won the "Concept House 2000" competition.

3 Architettura coloniale in Congo: i risultati di una trasposizione forzata dell'International Style (© infocongo).
Colonial architecture in the Congo; the results of a forced transposition of International Style (© infocongo).

4 Scene di vita quotidiana (© infocongo).
Scenes of daily life (© infocongo).

Un secolo di architettura coloniale e pianificazione in Congo
A century of colonial architecture and planning in Congo

3

La mostra "Un secolo di architettura coloniale e pianificazione in Congo", che il museo deSingel di Anversa ospita fino al 4 giugno, analizza come la cosiddetta modernità occidentale è stata forzatamente impiantata nei domini coloniali africani. Si tratta di una ricostruzione documentata suddivisa in tre fasi: in un primo momento, il Congo viene unicamente visto come un riflesso della madrepatria. Poi si passa al tentativo di applicare al territorio progetti di riformismo che funzionano come propositi utopici. Una terza valenza deriva dall'interazione di elementi culturali, istituzionali ed economici che forniscono una serie di modelli per la realizzazione dei poli architettonici della città: la chiesa missionaria, l'amministrazione pubblica e i complessi industriali. Allo stesso tempo, si sperimentano nuove idee per la costruzione di elementi urbani che non rientravano in una tradizione precedente, come per esempio la cité indigène, i campi dei lavoratori. Questa ricerca avrebbe in futuro generato risvolti inaspettati, quali il concetto di comunità, che sarebbero diventati un punto di riferimento in patria. Museo deSingel: tel. +32-3-2482.828, Internet: www.desingel.be

A show *entitled "A Century of Colonial Architecture and Planning in the Congo", which is being hosted by the deSingel Museum in Antwerp until the 4th of June, analyzes the ways in which Western modernism, so-called, forced its way into African colonial dominions. It's a documented reconstruction divided into three phases. In the first one, the Congo was seen only as a reflection of the interloper's homeland. The next step was the application to the territory of reform projects that functioned like Utopian proposals. A third valence sprang from an interaction among cultural, institutional and economic elements, which supplied a series of models for the creation of the city's architectural poles – the missionary church, the government and industrial complexes. New ideas were experimented with, at the same time, for the construction of urban elements that did not pull back into a previous tradition like the indigenous city or workers' camps, for example. This research would generate unexpected implications in the future, such as the community concept, which would become a frame of reference in the homeland.*
deSingel Museum: tel. +32-3-2482.828, Internet: www.desingel.be

4

Pawson Williams Architects vince a Stoccolma
Pawson Williams Architects wins in Stockholm

Il gruppo Pawson Williams Architects ha vinto il concorso internazionale di Urban Design per il progetto di un nuovo grande edificio nel centro di Stoccolma. L'area interessata è Sergels Torg, la più importante piazza della città, in cui è situato il centro culturale Stockholm Kulturhuset. L'attuale sistemazione della piazza risale agli anni Sessanta. Il progetto vincitore ne propone una significativa modifica volta a migliorarne l'esperienza globale. Un edificio lungo 130 metri fungerà da nuova delimitazione della piazza, ridefinendone il lato nord e tagliando fuori il traffico pesante della Klarabergsgatan. Una superficie di 21.000 metri quadrati verrà suddivisa tra abitazioni e ambienti a uso civico e culturale. Il progetto include il ripensamento della stazione della metropolitana, per la quale si prevede anche un nuovo punto d'accesso ottenuto modificando il livello stradale. La proposta progettuale si estende alle aree commerciali e ai negozi della piazza. Si è inoltre suggerito di costruire uno spazio culturale nel sottosuolo in modo da unire direttamente il nuovo edificio con il preesistente Centro Culturale, che sorge proprio di fronte a esso.

5

The Pawson Williams *Architects group has won the Urban Design international competition for the design of a large new building in the center of Stockholm. The area involved is Sergels Torg, the most important square in the city, where the Stockholm Kulturhuset is located. The present layout of the square dates back to the Sixties. The winning design has proposed a significant change in it, aimed at upgrading its overall background. A building 130 meters long will serve as a new delimitation of the square, thus redefining the northern side and cutting out heavy Klarabergsgatan traffic. A surface area of 21,000 square meters will be divided up among habitations and areas earmarked for civic and cultural use. The design encompasses a reconception of the subway station, for which a new access area has been created by modifying the street level. The design offering has been extended to the business areas and stores on the square. It has been suggested, moreover, that a cultural space be constructed in the basement so as to join the new building directly to the pre-existing Cultural Center, which looms in front of it.*

6

5, 6 Concorso internazionale di Urban Design per la sistemazione della piazza Sergels Torg di Stoccolma: due prospettive del progetto vincitore.
International Competition of Urban Design for the redesign of the Sergels Torg Square in Stockholm: two perspective views of the winner project.

7 Veduta dell'ingresso dell'Archivio generale di Stato dell'Aia.
View of entrance in the State General Archives in The Hague.

Luce italiana per l'Archivio di Stato dell'Aia
Italian light for the State Archives of The Hague

Lo storico edificio dell'Archivio generale di Stato dell'Aia, progettato alla fine dell'Ottocento da Jacobus van Lokhorst, è stato recentemente restaurato su iniziativa dell'Ufficio Palazzi Statali del governo olandese. L'edificio si trova nei pressi della Stazione Centrale, nel cuore di una grande concentrazione di palazzi ed è circondato da infrastrutture. Trasferito in altra sede l'archivio che vi era ospitato, la costruzione è stata convertita in spazio adibito a uffici e sale conferenze polifunzionali. La sua particolarità architettonica consiste in una grande scala interna che si sviluppa verticalmente in un vano alto (20 m) e stretto, scandito da volte e archi a sesto acuto. Il contrasto tra il bianco delle pareti e il rosso delle cornici in mattoni pone in risalto l'andamento a spirale della scala. La soluzione illuminotecnica doveva quindi essere semplice e funzionale, ad accentuare la successione verticale di pieni e di vuoti dello spazio architettonico. Per questo è stato adottato il sistema «Tenso 2500W» di Cini & Nils. Composto da una coppia di cavi in acciaio su cui scorrono gli apparecchi illuminanti, il sistema si presentava particolarmente adatto all'ambiente: i cavi tesi verticalmente accentuano la fuga verso l'alto mentre gli apparecchi seguono nella disposizione il ritmo delle aperture. Cini & Nils: Numero Verde 800-218.731.

The historic *building of the State general Archives in The Hague, designed at the end of the nineteenth century by Jacobus van Lokhorst, was recently restored on an initiative by the State Building Department of the Dutch government. The building is located near the Central Station, in the heart of an intense concentration of buildings and is surrounded by infrastructures. The archives that were housed there having been moved to another site, the construction was converted into a space that would be suitable for offices and multipurpose conference rooms. Its outstanding architectural characteristic is a large interior staircase that extends straight up into a high and narrow (20 meter) space, punctuated by vaults and ogival arches. The contrast between the white of the walls and the red of cornices in brick sets off the spiral sweep of the staircase. The lighting-engineering solution had to be simple and functional, therefore, to accentuate the vertical succession of solids and voids in the architectural space. That's why Cini & Nils's «Tenso 2500W» system was used. Comprising a couple of cables in steel, surmounted by lighting apparatuses, the system has proved to be eminently suited to its surroundings. Cables stretching upward put the accent on vertical flight, while units follow, in their arrangement, the rhythm of all the openings. Cini & Niles: Green number: 800-218.731.*

7

ninka

XESYS

«LA TAVOLA IMBANDITA»

XESYS, il nuovo sistema di contenitori estraibili, offre la possibilità di arredare la cucina e il bagno in modo personalizzato.

Design: SIEGER DESIGN

Visitateci al
SAIE Milano,
24.-28.05.2000
Pad.10
Stand A02 - A10

Il Partner ninka in Italia è:
Häfele Italia Srl
Via G. Natta, 6
20030 Lentate s/S (MI)
Telefono: 0362 - 577 44 00
Fax: 0362 - 577 44 77
info@hafele.it

Un laboratorio creativo
A creative workshop

I Baci Perugina festeggiano quest'anno il 78° compleanno. Per celebrare il mitico cioccolatino, la Perugina ha organizzato varie iniziative. Tra queste, "Baci Lab", promossa insieme a Domus Academy, si rivolge in particolare ai giovani. "Baci Lab" è infatti un laboratorio di design dedicato allo sviluppo di progetti per packaging industriale che vede coinvolti cinque giovani progettisti in possesso del titolo di Master e che sono guidati da Stefano Giovannoni. Lo scopo è quello di disegnare le confezioni di Baci della prossima generazione, che saranno commercializzate già a partire dal 2002. Il team di lavoro ha così l'opportunità di misurarsi non solo con i propri slanci creativi ma anche con le esigenze del mercato, tenendo conto di tutti i vincoli connessi con la realizzazione industriale, vale a dire linee di produzione, materiali, costi e tempi. Domus Academy: tel. +39-02.42 41.4001, fax +39-02.4222.525.

I Baci Perugina *is celebrating its 78th birthday this year. To honour the mythical chocolate kiss, Perugina has organized various initiatives. One of these, "Baci Lab", promoted together with Domus Academy, targets youngsters, in particular. "Baci Lab" is in fact a design workshop dedicated to the development of designs for industrial packaging, which has involved five young designers with a master's degree, who are guided by Stefano Giovannoni. The purpose is to design the packages that will hold the "Baci" of the upcoming generation, to be marketed starting in 2002. The work team thus gets a chance to pit its talents, not only against its own creative élan vital, but also against the needs of the market, while taking into account all the drawbacks connected with industrial execution, in other words, product lines, materials, costs and times. Domus Academy: tel. +39-02.4241.4001, fax +39-02.4222.525.*

1

1 Cinque giovani (Benz, Da Costa, Gomez Paz, Tobon, Torres) e un maestro (Giovannoni) per il nuovo laboratorio "Baci Lab".
Five youngsters (Benz, Da Costa, Gomez Paz, Tobon, Torres) and a teacher (Giovannoni) to be part of the new laboratory called "Baci Lab".

2 Nuovo punto vendita Perugina. Progetto dello Studio Simone Micheli (foto di Graziano Villa).
New Perugina point of sale. Design by the Simone Micheli Studio (photo by Graziano Villa).

3 L'edificio della Bauhaus a Dessau di Walter Gropius (foto di Lucia Moholy).
Walter Gropius's Bauhaus building in Dessau (photo by Lucia Moholy).

4 Oskar Schlemmer, *Helle Gruppe;* acquerello.
Oskar Schlemmer,* Helle Gruppe; *water-colour.

5 Contenitore in vetro per il tè di Josef Albers.
Teaglass by Josef Albers.

6 Schizzi progettuali dal catalogo *Il quinto quarto* di King e Miranda.
Design sketches from the* Fifth Quarter *catalogue by King and Miranda.

2

Codici estetici del cioccolato
Aesthetic codes for chocolate

Nel centro storico di Perugia apre il primo punto vendita esclusivo della Perugina, che rappresenta e fortifica il legame tra il marchio e la città: 60 mq di forme morbide e fluide, che evocano gli aromi e i piaceri del cioccolato; un ambiente caldo, d'immediata lettura, ideato dallo Studio di architettura Simone Micheli. Il blu, l'oro e l'emblema del grifo, abbinati a materiali quali il legno naturale, riprendono i codici cromatici e grafici della ditta, legati alla sua propria tradizione ma senza note nostalgiche.

The historic *center of Perugia will provide the backdrop for the opening of the first exclusive Perugina point of sale, which represents and fortifies the tie between trademark and city – 60 square meters of soft and flowing shapes, which evoke the aromas and pleasures of chocolate. Surroundings are warm and immediately readable, ideated by the Simone Micheli architectural firm. Blue, gold and the emblem of the signature, combined with materials such as natural wood, reecho the chromatic and graphic codes of the company, being linked to its tradition but without indulging in nostalgic bathos.*

Le utopie del Bauhaus in mostra *Bauhaus Utopias on display*

3

Negli ultimi tempi il Bauhaus sta conoscendo in Giappone una stagione di rinnovata fortuna. Si moltiplicano mostre, conferenze, seminari sull'argomento e la corrente influenza anche, in maniera più o meno diretta, opere di architetti e designer contemporanei. Tra le molte eccellenti iniziative spicca per completezza e originalità la mostra " Bauhaus: Glas-utopie", che si terrà al Museo d'arte di Utsunomiya fino al 18 maggio. La mostra è strutturata in due sezioni: una è dedicata alle attività di insegnamento e di laboratorio effettuate all'interno del movimento Bauhaus, l'altra sull'attività propriamente artistica. La struttura riflette la complessità del movimento: in effetti il Bauhaus, imperniato su una costante attività di laboratorio di tipo sperimentale, ha svolto la funzione di organo formativo portatore di un pensiero innovativo e riformatore, costituendo il punto di partenza del design razionalista moderno. Ma nello stesso tempo ha rappresentato terreno fertile per artisti come Kandinskij e Klee e ha ispirato anche una sorta di utopia che auspicava una struttura sociale di tipo comunitario. Nell'allestimento di questa mostra si è dedicata particolare attenzione al metodo espositivo, in linea con lo spirito e i programmi del Bauhaus: si è cercato di salvaguardarne la completezza (il riferimento costante è alla ricchissima mostra sul Bauhaus del 1923) evitando nel contempo l'effetto di sovrastimolazione passiva del visitatore, per rendere la mostra accessibile anche a un pubblico di "non addetti ai lavori". La presentazione è dunque incentrata sull'esperienza diretta e sulla partecipazione attiva: è possibile per esempio assistere "dal vero" a una lezione dell'epoca, con un workshop rivolto ai bambini, oppure visitare la ricostruzione accurata della stanza di Gropius direttore, o della *Haus an Horn*. Sullo sfondo – come contesto storico – è ben presente la cultura di Weimar, quella fertile stagione della società tedesca tra il 1919 ed il 1933 bruscamente interrotta dall'avvento del nazismo. L'edificio di vetro, ideale dell'architettura modernista, è in fondo il simbolo di un'utopia leggera e fragile come il vetro. Dopo Utsunomiya, la mostra sarà ospitata presso i musei d'arte di Hakodate (21/5-25/6), Tokushima (15/7-27/8) e Hiroshima (10/9-29/10). Utsunomiya Museum of Art: tel. +81-28-6436.845, fax. +81 -28-6430.895. *Kazuko Sato*

Bauhaus has lately *been enjoying a season marked by a renewal of their fortunes in Japan. Shows, conferences and seminars are proliferating on the subject, as well as the current influence being exerted, in a more or less direct manner, by works of contemporary architects and designers. Outstanding among many superb initiatives is a show entitled "Bauhaus: Glass-Utopias", which will be staged at the Utsonomiya Art Museum until the 18th of May. The exhibition is structured in two sections. One is dedicated to teaching and workshop activities carried out within the Bauhaus movement. The other revolves around its strictly artistic activity. Its structure reflects the complexity of the movement. As a matter of fact, Bauhaus, which is pivoted on constant workshop activity of an experimental nature, has performed the function of a training organ, imbued with innovative and reformist thought, constituting the point of departure of modern rationalist design. But it represented, at the same time, fertile terrain for artists like Kandinsky and Klee and inspired a sort of Utopia, which held the promise of a community type social structure. In the preparation of this show, special attention was dedicated to the exhibitional method, in line with the Bauhaus spirit and programs. An effort was made to safeguard completeness (reference is constantly made to the incredibly rich exhibition on Bauhaus in 1923), while avoiding the side effect of passively overstimulating the visitor, to make the exhibition accessible to a public who was not involved in the work. The presentation is focussed, therefore, on direct experience and active participation. It's possible, for example, to be present at a 'live' lesson on the era, through a workshop aimed at children, or visit a painstaking reconstruction of the room occupied by Gropius, the director of Bauhaus, or the* Haus an Horn. *In the background – as a historic setting – is the Weimar culture, that fertile season of German society from 1919 to 1933, which was so violently interrupted by the cataclysm of Nazism. The glass building, ideal for modern architecture, is basically the symbol of a Utopia that's as light and fragile as glass. After Utsunomiya, the exhibition will be hosted at art museums in Hakodate (21/5-25/6), Tokushima (15/7-27/8) and Hiroshima (10/9-29/10). Utsunomiya Museum of Art: tel. +81-28-6436.845, fax. +81-28-6430.895.* Kazuko Sato

4

5

Le interiora del design: il "quinto quarto" *The viscera of design: the "fifth quarter"*

Quando il macellaio incide le carni, suddivide l'animale macellato in quattro parti commestibili: gli avanzi che rimangono sul suo tavolo nell'accezione comune sono chiamati il "quinto quarto". Non ci si rende conto che nel "quinto quarto", gli scarti accumulati in tutti processi che macellazione non sono, si nascondono momenti di autenticità e, forse, di grande libertà. Perry King e Santiago Miranda hanno scelto – forse provocatoriamente – di raccontare la propria storia di designer attraverso il "quinto quarto", ossia quel complesso di disegni che negli anni ha costruito una sua storia parallela a quella ufficiale. I loro scarti sono "quel succedersi di schizzi e ritratti che avvolgono e accompagnano ogni oggetto dalla sua balbettante concezione fino alla messa in produzione". Una genesi che rimane forse la parte più avvincente del cammino progettuale, rivelata nei tratti a matita ingrassati dai pastelli a olio colorati. Il "quinto quarto" dei loro molti progetti è oggetto della mostra allestita fino al 28 maggio presso la sala delle Esposizioni del Ministerio de Fomento di Madrid. Per informazioni: tel. +34-915.975.132.

When the *butcher slices into a side of beef, he divides the butchered animal into four edible parts. The scraps that are left on his table are commonly called the "fifth quarter". What we don't realize is that, in the "fifth quarter", the scraps accumulated in all the processes that lie outside the slaughtering procedure, are hidden phases of authenticity and, perhaps, great freedom. Perry King and Santiago Miranda have decided – perhaps in assuming a provocative stance – to tell their story as designers through the "fifth quarter", in other words that complex of designs that have put together their own story alongside the official one. Their scraps comprise "that sequence of sketches and portraits that envelop and accompany every object from its first faltering moment of conception until it goes into production". A genesis that may be the most enthralling part of the design itinerary, revealed in pencil strokes impregnated by colourful oil pastels. The "fifth quarter" in their many projects is the subject of the show, visitable until the 28th of May at the Exhibition Hall at the Ministerio de Fomento in Madrid. For information: tel. +34-915.975.132.*

6

oddicini
industrie
Lo spazio è una risorsa da sfruttare al meglio. Con le pareti mobili, i pavimenti sopraelevati e le pareti armadiate Oddicini qualunque spazio si trasforma in un ambiente flessibile.

ODDICINI INDUSTRIE s.p.a.
28883 gravellona toce (vb)
via xx settembre 186
tel. 0323 864144 - fax 0323 848277
www.oddicini.com
info@oddicini.com

NEWS

Nomadismo tessile
Textile nomadism

Lo spazio Altai di Milano ospita fino al 27 maggio una mostra dedicata ai tappeti utilizzati dai pastori nomadi come giaciglio. Sono caratterizzati da un lungo vello e da disegni simbolici che dovevano proteggere il pastore dagli spiriti cattivi durante il riposo notturno. Gli esemplari raccolti risalgono al secolo XX e passano in rassegna esempi tessili appartenenti a diversi ambiti geografici: i Tülü anatolici, gli Zakatala caucasici, i Rechmana del Medio Atlante. Ricerche archeologiche inducono a pensare che i tappeti nascano come imitazione delle pelli naturali; con il passaggio ad un'economia di pastorizia, gli animali da pascolo diventano preziosi e non possono essere più sacrificati. Altai: tel./fax: tel. +39-02.5843.0298, E-mail: altai@tiscalinet.it

The Altai *space in Milan is playing host until the 27th of May to an exhibition dedicated to carpets used by nomad pastors as pallets. Characterized by a long pelt and symbolic designs, they are supposed to protect the pastor from evil spirits during his nightly suspension of consciousness. Examples collected date back to the twentieth century and give visitors a look at textile examples belonging to various geographic spheres, such as the Anatolian Tülü, Caucasian Zakatala and Rechmana of the mid-Atlantic. Archaeological research leads us to think that carpets were born as an imitation of natural hides. With the change to a stock-raising economy, grazing animals became valuable and could no longer be sacrificed.*
Altai: tel. +39-02.5843.0298, E-mail: altai@tiscalinet.it

2

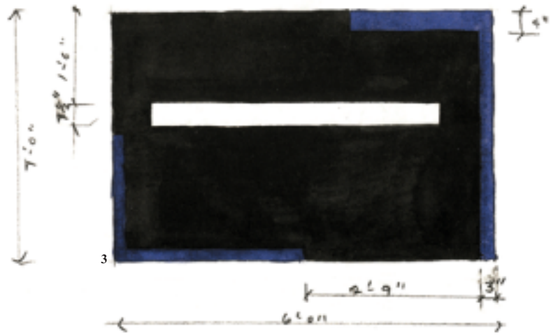
Trompe-l'œil domestico
Domestic trompe-l'œil

1

Il tappeto disegnato da Ruth Spitzer apre una finestra verso un mondo immaginario che, richiamando la tradizione del trompe-l'œil, racconta di una possibile esistenza in parallelo. Il progetto del tappeto, infatti, introduce in un'altra dimensione animata dagli strumenti di una quotidianità contemporanea, quali il computer e i suoi complementi. Attraverso una prospettiva a volo d'uccello, la vista analizza dall'alto un ambiente domestico e realizza così un gioco di richiami: la stanza nella stanza, il tappeto nel tappeto. Una sorta di "casa mobile" che si muove seguendo le dinamiche del destino e che ha vinto nel 1999 la medaglia d'oro all'International Carpet Design Competition di Kyoto. Ruth Spitzer: tel./fax +49-69-552.369.

A carpet *designed by Ruth Spitzer opens a window onto an imaginary world which, by summoning up visions of the trompe-l'œil tradition, tells us about a possible parallel existence. The design of the carpet, in fact, introduces us into another dimension animated by the tools of the everyday routine of today, such as the computer and its complements. Through a bird's eye view, an analysis can be made, from above, of a home environment, thus creating an interplay of effects – a room within a room, a carpet within a carpet. A sort of "mobile home", which moves around by following the dynamics of fate and which won a gold medal in 1999 at the International Carpet Design Competition in Kyoto.*
Ruth Spitzer: tel./fax +49-69-552.369.

Tra modernità e tradizione: una collezione di tappeti prodotta in Tibet
Between modernism and tradition: a collection of carpets produced in Tibet



3

1 Tappeto progettato da Ruth Spitzer e vincitore nel 1999 della medaglia d'oro all'International Carpet Design Competition di Kyoto.
Carpet designed by Ruth Spitzer and winner in 1999 of the gold medal at the International Carpet Design Competition in Kyoto.

2 Tappeto Tülü, Anatolia-Karapinar, prima metà secolo XX.
Tülü carpet, Anatolia-Karapinar, first half of the 20th century.

3 Tappeto «Orizzonte di Luce» disegnato da Steven Holl per Elson &Company.
«Horizon of Light» carpet designed by Steven Holl for Elson & Company.

La Elson & Company, fondata nel 1995 da Diane Elson, esercita un approccio sensibile verso l'arte della tessitura del tappeto, una pratica che si riflette nel coinvolgimento di artisti e designer contemporanei. Questa attività acquista un particolare significato con la nuova linea "Tibetan Modern: The Architects Collection". Si compone di una serie di tappeti disegnati da un gruppo di architetti emergenti che hanno così interpretato temi della cultura e della tradizione tibetana: Henrike Aengenendt, Reveevarn Choksombatchai, Doug Garofalo, April Griman, Steven Holl, Greg Lynn, Michel McInturf, Ralph Nelson, Charles Rose, Michael Rotondi, Malin Stråhle, Paulett Taggart, Trent Tesch, Maryn Thompson, Billie Tsien e Tod Williams, David Yama. I tappeti vengono prodotti in Tibet da un gruppo di artigiani tibetani e nepalesi che utilizzano unicamente tecniche e materiali tradizionali. Steven Holl ha chiamato il suo tappeto «Orizzonte di Luce», rendendo così onore ai monaci del Tibet che, nella sua opinione, immagina "come uno spirito collettivo radiante". Elson & Company: Internet: www.elsoncompany.com, E-mail: design@elsoncompany.com

Elson & Company, *founded in 1995 by Diane Elson, has put into practice a sensitive approach to the art of carpet weaving, which is mirrored in the company's involvement of contemporary artists and designers. This activity has acquired a special meaning with a new line known as "Tibetan Modern: The Architects Collection". It is made up of a series of carpets designed by a group of emerging architects who have interpreted themes from Tibetan culture and tradition: Henrike Aengenendt, Reveevarn Choksombatchai, Doug Garofalo, April Griman, Steven Holl, Greg Lynn, Michel McInturf, Ralph Nelson, Charles Rose, Michael Rotondi, Malin Stråhle, Paulett Taggart, Trent Tesch, Maryn Thompson, Billie Tsien and Tod Williams and David Yama. The carpets are produced in Tibet by a group of Tibetan and Nepalese artists who use nothing but traditional techniques and materials. Steven Holl has dubbed his carpet «Horizon of Light», thus paying tribute to the monks of Tibet whom, in his opinion, he imagines "as a radiant collective spirit". Elson & Company: Internet: www.elsoncompany.com, E-mail: design@elsoncompany.com*

'Macchine' illuminanti, la presenza di un segno estetico
Lighting 'machines', the presence of an aesthetic sign

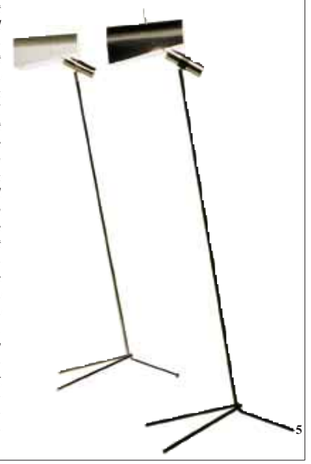
Passato e presente si sovrappongono nella collezione di lampade Omikron Design, uno spazio temporale segnato da un comune sentire: il progetto di design deve immaginare una 'macchina' carica di valenze estetiche. In questo senso, acquista particolare valore l'entrata in produzione di «Claritas», la prima lampada disegnata da Vico Magistretti e Mario Tedeschi nel 1946. Un progetto significativo che nasce in un clima preciso, quello della VIII Triennale di Milano, affrontandone con consapevolezza il tema "La Ricostruzione come problema sociale". L'appello chiama gli architetti a misurarsi con il problema della riconversione dell'industria bellica e viene interpretato da Magistretti e Tedeschi con la scelta di utilizzare solo tubi e lamiere curvate. Il presente, invece, è rappresentato da un'interpretazione della 'macchina' che per certi versi potrebbe apparire ironicamente nostalgica. Se nell'epoca digitale, il meccanicismo pare perdere una sua fisicità, perché non riproporlo in forme 'leggere'? Un concetto che appare nella piantana «Mela Piena». Disegnata da Andrea Branzi, coinvolge con allegria nel progetto una mela (un elemento naturale, quindi) che, diventando parte di un meccanismo, assume così un carattere di 'utilità'. Omikron Design: tel. +39-02.8645.3920, fax +39-02.8941.9546, E-mail: omikrondesign@tin.it

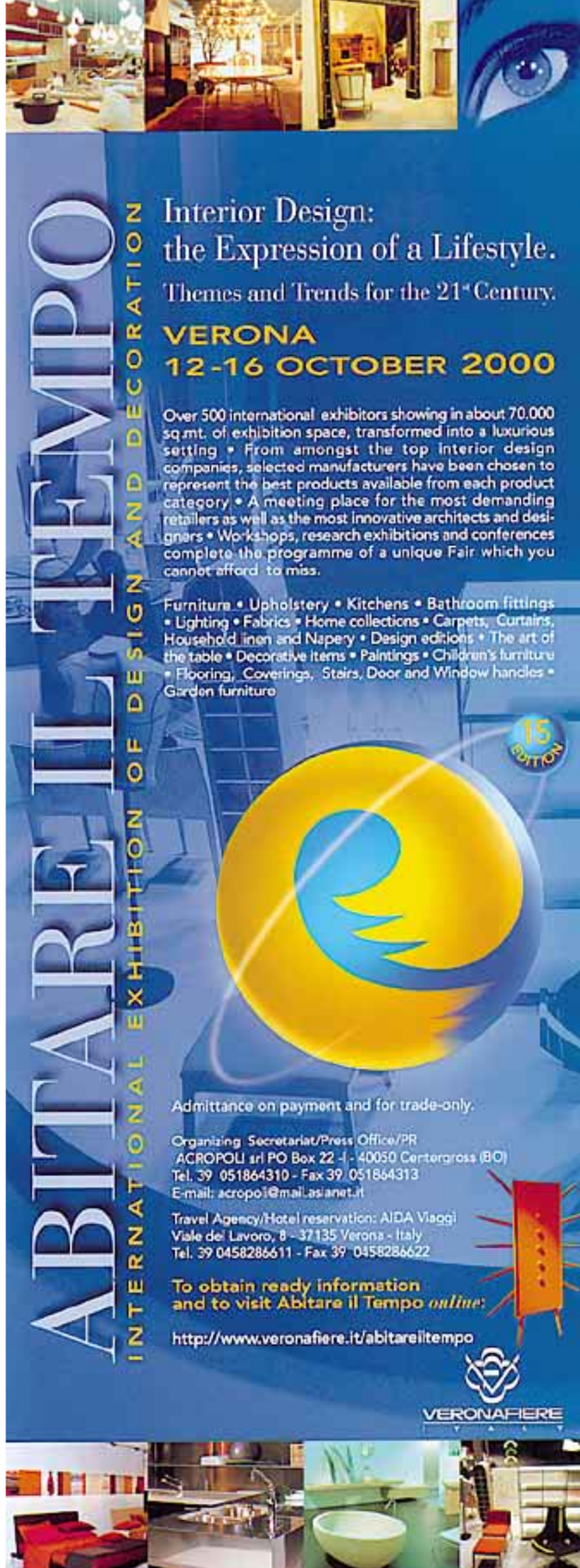
4

4 Lampada «Mela Piena» disegnata da Andrea Branzi per Omikron Design.
«Mela Piena» lamp designed by Andrea Branzi for Omikron Design.

5 Lampada «Claritas» di Vico Magistretti e Mario Tedeschi. Progettata nel 1946, è stata prodotta per la prima volta nel 1999 da Omikron Design.
«Claritas» lamp by Vico Magistretti and Mario Tedeschi. Designed in 1946, it was produced for the first time in 1999 by Omikron Design.

Past and present *overlap in the Omikron Design collection of lamps, a temporal space marked by a common feeling. The design project must imagine a 'machine' laden with aesthetic valences. Exceptional value was acquired, from this standpoint, by the decision to produce «Claritas», the first lamp designed by Vico Magistretti and Mario Tedeschi in 1946. An important project that was born in a precise climate, that of the VIIIth Triennale in Milan, by taking on "Reconstruction as a social problem", a theme whose authors were deeply aware of. The appeal called upon the architects to pit their talents against the challenge of the reconversion of war industries and was interpreted by Magistretti and Tedeschi by a decision to use only pipes and curved steel plates. The present, on the other hand, was represented by an interpretation of the 'machine' which, in certain ways, might appear to be ironically nostalgic. If mechanicalness, in the digital age, seems to have lost its physical properties, why not offer it in 'light' forms? It's a concept that appeared in the «Mela Piena» (full apple) pedestal. Designed by Andrea Branzi, it playfully involves an apple (a natural element, therefore) in the design. The apple, by becoming part of a mechanism, thus takes on an 'useful' character. Omikron Design: tel. +39-02.8645.3920, fax +39-02.8941.9546, E-mail: omikrondesign@tin.it*


5



NEWS

Estate a Milano: tre corsi alla Domus Academy
Summer in Milan: three courses at Domus Academy

10-21 luglio: queste le date della sessione estiva organizzata dalla Domus Academy di Milano che comprende tre corsi brevi di Industrial Design, Fashion & Design Direction e Graphic Design. Si tratta di un'attività di formazione didattica collaudata da dieci anni di esperienza che si incentra su un seminario di progetto e una serie di interventi esterni. I protagonisti coinvolti sono molti e significativi e concorrono a costruire uno spaccato fedele del mondo del design. In particolare, i seminari sono tenuti da Antonio Citterio (Disegno Industriale), Ampelio Bucci e Elio Fiorucci (Fashion & Design Direction) e Adelaide Acerbi Astori (Graphic Design). Tra i relatori: Arad, Grcic, Santachiara, Lauda, Lupi. Domus Academy: Silvia Signorelli e Alessandra Vignelli, tel. +39-02.4241.4001, fax +39-02.4222.525, Internet: www.domusacademy.com, E-mail: info@domac.it

10-21 July: *these are the dates of the summer session being organized by Domus Academy in Milan, which embraces three brief courses in Industrial Design, Fashion & Design Direction and Graphic Design. We're talking about a didactic training activity backed by ten years of experience, which revolves around a design seminar and a series of out-of-school activities. The protagonists involved are numerous and important and have contributed to creating a vertical section that's faithful to the world of design. The seminars are held, in particular by Antonio Citterio (Industrial Design), Ampelio Bucci and Elio Fiorucci (Fashion & Design Direction) and Adelaide Acerbi Astori (Graphic Design). Speakers include Arad, Grcic, Santachiara, Lauda and Lupi. Domus Academy: Silvia Signorelli and Alessandra Vignelli, tel. +39-02.4241.4001, fax +39-02.4222.525, Internet: www.domusacademy.com, E-mail: info@domac.it*

1 Domus Academy: seminario "From Communication to Relationships" tenuto da Massimo Iosa Ghini nel 1997.
Domus Academy: "From Communication to Relationships", seminar headed by Massimo Iosa Ghini in 1997.

2

Collaborazione con l'Università
Collaboration with University

La cultura illuminotecnica attinge con proficui risultati dal mondo universitario. In questo senso l'azienda piemontese Ilti Luce ha istituito dei rapporti di collaborazione con la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino che si sono concretizzati in seminari e stage. Lo show-room Ilti Luce di Torino, infatti, organizza settimanalmente corsi di illuminotecnica specializzata, momenti di formazione che, di volta in volta, si trasferiscono presso i concessionari italiani ed esteri. Inoltre, per festeggiare dieci anni di fondazione, Ilti Luce ha creato in gennaio una nuova entità didattica, "Pure Light Laboratory", che si occuperà di preparare professionisti nel campo illuminotecnico di tipo innovativo. Ilti Luce: tel. +39-011.248.2291/9412/7286, fax +39-011.853.855, Internet: www.iltiluce.it

The lighting-engineering *culture has been drawing on the world of Academe with rewarding results. The Piedmont company, Ilti Luce, has set up a collaborative relationship with the Architecture Faculty of Turin's Polytechnic, which has materialized in seminars and stages. The Ilti Luce show-room in Turin, in fact, organizes weekly courses in specialized lighting engineering, training actions that are transferred, from time to time, to Italian branches in foreign countries. To celebrate ten years since its founding, moreover, Ilti Luce created a new teaching entity in January called "Pure Light Laboratory", which will take care of preparing professionals in a lighting engineering field of an innovative type. Ilti Luce: tel. +39-011.248.2291/9412/7286, fax +39-011.853.855, Internet: www.iltiluce.it*

Il progetto dell'auto del futuro
The design of the car of the future

L'istituto spagnolo Elisava Design College di Barcellona ha presentato i progetti finali realizzati nell'ambito del corso di Master in progettazione dell'automobile. Il successo raggiunto nasce dall'incontro tra personalità creative, in grado di affiancare a una possibile visione del futuro le più moderne tecniche di rappresentazione tridimensionale. In parallelo, un gruppo di aziende collegate al settore ha messo a disposizione la sua preparazione tecnologica: Rücker Ibérica, Merck, Seat, Fiat Auto, Alias Wavefron, SGO, Silicon Graphics e IBM. Tra i progetti più significativi, il veicolo collettivo «VW New Transporter» di David Iglesias Gómez che unisce nella risoluzione formale due concetti significativi: l'idea di vettura monospazio e quella di ridisegnare il pulmino rifacendosi a un certo gusto rétro e seguendo così l'esempio del nuovo Maggiolone prodotto dalla Volkswagen.
Elisava Escola Superior de Disseny: tel. +34-93-317.4715, fax +34-93-317.8353, Internet: www.iccic.edu/elisava

3

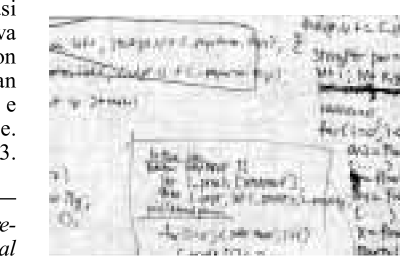
The Spanish *Elisava Design College Institute of Barcelona has presented final designs created as part of their Master Class in automobile design. The success attained was born of a meeting among creative personalities, capable of getting the most modern techniques of three-dimensional representation together with a possible vision of the future. At the same time, a group of companies with ties to the sector – Rücker Ibérica, Merck, Seat, Fiat Auto, Alias Wavefron, SGO, Silicon Graphics and IBM – has put its technological background at the disposal of everyone. One of their most significant designs is a collective vehicle dubbed «VW New Transporter» by David Iglesias Gómez, which has brought two important concepts together in its formal resolution – the idea of a single-space car and that of redesigning the mini-bus by applying a certain rétro style, thus following the example of Volkswagen's new Ladybug.*
Elisava High School of Design: tel. +34-93-317.4715, fax +34-93-317.8353, Internet: www.iccic.edu/elisava

Dallo schizzo al prodotto finale
From sketch to final product

La Municipal Art Society di New York presenta in concomitanza dell'International Contemporary Furniture Fair (20-27 maggio) la mostra "Process" con lo scopo di analizzare il processo progettuale partendo dalle origini per arrivare al prodotto finale. I curatori Sema Balaman, Ali Cindoruk e Nigel Briand hanno coinvolto protagonisti appartenenti a diverse discipline (disegno industriale, grafica, media e moda) e sono andati ad analizzare come l'idea concettuale di un qualsiasi progetto si forma e si sviluppa. La mostra porta in dote alcuni casi emblematici: Philippe Starck con la nuova sedia progettata per Emeco, Ayse Birsel con un sistema di arredi per ufficio Herman Miller, Alexander Gelman per la grafica e John Maeda con un'installazione digitale. Municipal Art Society: tel. +1-212-9353.960, Internet: www.processnyc.com

The Municipal *Art Society of New York is presenting in association with the International Contemporary Furniture Fair (20-27 May), a show called "Process" for the purpose of analyzing the design process, starting from its origins and ending with the final product. Curators Sema Balaman, Ali Cindoruk and Nigel Briand got protagonists involved who belong to various disciplines (industrial design, graphics, media and fashion) and went to analyze the ways in which the conceptual idea behind any design takes shape and grows. The exhibition cites several emblematic cases to prove its point – Philippe Starck with his new chair, designed for Emeco, Ayse Birsel with a Herman Miller office furnishing system, Alexander Gelman for graphics and John Maeda with a digital installation. Municipal Art Society: tel. +1-212-9353.960, Internet: www.processnyc.com*

4



5

2 Seminario "Smobilitazione" tenuto da Morozzi presso la Domus Academy nel 1997.
Setting created as part of the "Demobilization" seminar held by Morozzi at Domus Academy in 1997.

3 Veicolo collettivo «VW New Transporter» progettato da David Iglesias Gómez.
«VW New Transporter» collective vehicle designed by David Iglesias Gómez.

4 Processo costruttivo della sedia disegnata da Philippe Starck per Emeco.
Production process of the chair designed by Philippe Starck for Emeco.

5 Appunti di preparazione redatti da John Maeda.
Preparatory notes edited by John Maeda.

AutoCAD Architectural Desktop R2
Progettare dalla "A" alla "Z"

Finalmente una soluzione pensata per gestire l'intero processo di progettazione architettonica. Dalle prime idee abbozzate in 2D e in 3D, fino alla definizione rigorosa dei particolari costruttivi e alla produzione degli elaborati per il cantiere, a te spetta solo il compito di creare! AutoCAD Architectural Desktop ti dà infatti tutti gli strumenti che ti servono.
Basato com'è sulle eccezionali funzionalità di AutoCAD 2000, totalmente nuovo, ti assicura integrità dei dati per tutto l'iter progettuale, compatibilità nativa con i software della famiglia Autodesk Design 2000, sostanziali incrementi della produttività e della qualità del lavoro. Provalo! Scoprirai un nuovo modo di concepire la progettazione.

Rivenditori Certificati Architectural Desktop R2

			Telefono	Fax
ABRUZZO				
DIGITREND SNC	Teramo	TE	0861-211105	0861-211424
CALABRIA				
GESI SRL	Rende	CS	0984-465286	0984-465502
CAMPANIA				
LAMBDA SRL	Pozzuoli	NA	081-5269855	081-5263686
EMILIA ROMAGNA				
ATELCAD DESIGN & DRAFT SPA	Bologna	BO	800-73541	051-4187009
CABELLI COMPANY SRL	Reggio Emilia	RE	0521-930028	0522-382091
MARK SRL	Parma	PR	0521-944003	0521-944727
[illegible] SERVICES SRL	Modena	MO	059-282727	059-282737
SE.TE.K. SNC	Forlì	FO	0543-796346	0543-797346
ENERGY GROUP SNC	Bentivoglio	BO	051-864579	051-864370
[illegible] SRL	Reggio Emilia	RE	0522-518840	0522-518841
[illegible] SRL	Anzola dell'Emilia	BO	051-6500811	051-735616
FRIULI VENEZIA GIULIA				
[illegible]	[illegible]	PN	0434-440777	0434-440777
LAZIO				
[illegible] ALDO	Roma	RM	06-70490064	06-70474252
CONSIL SRL	Roma	RM	06-52971523	06-5294627
DESKOR SRL	Roma	RM	06-41731975	06-41732030
DIGICAD DI VIDENA STEFANO	Roma	RM	06-3218208	06-3218207
MAP CONSULTING SRL	Roma	RM	06-62002220	06-82085252
INFORMATICA ITALIA SRL	Roma	RM	06-3031 1643	06-3031 1641
ONE TEAM SRL	Roma	RM	06-77206299	06-77200089
LIGURIA				
[illegible] SRL	Genova	GE	010-319144	010-315406
[illegible] SRL	Pietra Ligure	SV	019-618797	019-618011
LOMBARDIA				
ATELCAD DESIGN & DRAFT SPA	Sesto S. Giovanni	MI	02-2491171	02-24917417
CAD STATION SRL	Milano	MI	02-713138	02-744626
CEDI MEGA CAD SRL	Venegono Infer.	VA	0331-866551	0331-866618
[illegible] SERVICE SNC	Milano	MI	02-69016577	02-66804211
GRP ENGINEERING SRL	Lecco	LC	0341-286583	0341-286593
GRUPPO 2000 SRL	Tavazzano	LO	0371-761290	0371-761787
[illegible] SNC	Cassano Magnago	VA	0331-282574	0331-282577
NEGRONI SISTEMI SRL	Seregno	MI	02-99050972	02-99050636
ONE TEAM SRL	Milano	MI	02-47719331	02-47719332
RENDERGRAPH SRL	Milano	MI	02-48002868	02-48002099
[illegible] SRL	Seregno	MI	02-2160561	02-26922048
ZETESIS.COM SRL	Sesto S. Giovanni	MI	02-248881	02-26260507
VICAD SNC	Varese	VA	0332-813226	0332-817434
GRAFICAD SAS	Milano	MI	02-56814590	02-56818708
MARCHE				
COMPUTER & OFFICE SRL	Pesaro	PS	0721-42991	0721-400480
MEETING SRL	Macerata	MC	0733-202558	0733-201264
PIEMONTE				
ATELCAD DESIGN & DRAFT SPA	Chieri	TO	011-947481	011-94788458
DIMENSIONE CAD SRL	Torino	TO	011-731808	011-731089
INFORMATICA SYSTEM SRL	Vicoforte Mondovì	CN	0174-563095	0174-563317
[illegible] COMPUTER SPA	Torino	TO	011-2747777	011-2747710
SICILIA				
METIS SRL	Caltanissetta	CL	0934-564346	0934-564300
INTER INFORMATICA SAS	Palermo	PA	091-6882028	091-6888939
TOSCANA				
[illegible] STUDIO SRL	Firenze	FI	055-319297	055-319299
DSC LAB SRL	Pisa	PI	050-973249	050-540455
T.T. TECNOSISTEMI TOSCANA SPA	Prato	PO	0574-440070	0574-440645
TRENTINO ALTO ADIGE				
SYSTEM B SRL	Bolzano	BZ	0471-244111	0471-932871
UMBRIA				
COMPASS MULTIMEDIA SRL	Orvieto	TR	0763-340440	0763-391177
VENETO				
B & B SNC	Mestre	VE	041-5801088	041-5801402
INTELLIGENCE SOFTWARE SRL	Villorba	TV	0422-420337	0422-420913
ORIENTA SRL	Vigonza	PD	049-725390	049-8934003
PROGETTO CAD SRL	Altavilla	VI	0444-572321	0444-574799
SERVIZI & SISTEMI SAS	Feltre	BL	0439-310022	0439-310252
STEEL & GRAPHICS SRL	S.G. Lupatoto	VR	045-8728377	045-8778576
IMAGE LAB SRL	Cittadella	PD	049-9402575	049-9402484

autodesk

DISTRIBUITO DA:

DATECH 2000

COMPUTER 2000

Part of the Tech Data/Computer 2000 Group

Virtualizzare l'illuminotecnica
Virtualizing lighting-engineering

Erco Leuchten e Autodesk hanno unito le loro forze nella realizzazione di un nuovo strumento informatico in grado di supportare efficacemente i progettisti nella stesura del progetto illuminotecnico. Infatti i sistemi illuminanti Erco sono entrati a far parte del mondo della virtualità e hanno trovato una loro visualizzazione nei programmi «3D Studio VIZ®» e «Lightscape™ 3.2» di Autodesk. Il progettista può costruire attraverso le due applicazioni un modello tridimensionale e, interagendo con il sito (www.erco.com), accedere a una speciale sezione, intitolata "Virtual Luminaires", che contiene un repertorio virtuale di tutti gli apparecchi Erco. In questo modo il progetto si integra direttamente con le caratteristiche tecniche delle lampade Erco, offrendo un'impressione realistica del risultato finale. Erco: tel. +49-2351-551.345, fax +49-2351-551.340.

Erco Leuchten *and Autodesk have joined forces in the creation of a new computing instrument capable of effectively supporting designers in the drafting of a lighting-engineering project. In fact, Erco lighting systems have become part of the virtual world and found a way of being displayed in Autodesk's «3D Studio VIZ®» and «Lightscape™ 3.2» programs. The designer can construct a three-dimensional model through two applications and, by interacting with their site (www.erco.com), gain access to a special section, entitled "Virtual Luminaires", which vaunt a virtual repertoire of all of Erco's apparatuses. That's how the design was worked directly in with the technical characteristics of Erco lamps, thus offering a realistic impression of the final result. Erco: tel. +49-2351-551.345, fax +49-2351-551.340.*

1 Modello virtuale della chiesa disegnata da Richard Meier per il Giubileo. La simulazione illuminotecnica è stata ottenuta attraverso le due applicazioni «3D Studio VIZ®» e «Lightscape™ 3.2» di Autodesk e accedendo al sito Internet Erco nella sezione "Virtual Luminaires".
Virtual model of the church designed by Richard Meier for the Jubilee. The lighting-engineering simulation was achieved through two applications – «3D Studio VIZ ®» and «Lightscape™ 3.2» - from Autodesk and accessing Erco's Internet site in the "Virtual Luminaires" section.

2 Interno dell'auditorium di Barcellona progettato da Rafael Moneo.
Interior of the auditorium in Barcelona designed by Rafael Moneo.

1

Sedute di Moneo
Moneo's seating solutions

Nel 1999 è stata completata la sistemazione interna dell'auditorium di Barcellona. Se ne è occupato l'architetto Rafael Moneo, incaricato anche del Kursaal di San Sebastián. Nell'auditorium, Moneo ha ricavato 2585 posti a sedere per i quali ha scelto altrettante poltrone Casas. Nel foyer ha poi collocato la panca «Estocolmo», originariamente progettata per il Museo d'Arte Moderna Skeppsholmen di Stoccolma. Casas: tel. +34-93-7724600, fax +34-93-7722130.

Completed *in 1999 was the interior systemization of the Barcelona auditorium. Handling the job was Rafael Moneo, who was also in charge of the Kursaal in San Sebastian. In the auditorium, Moneo made 2585 seats materialize by bringing in as many Casas armchairs. He them put the «Estocolmo» bench in the foyer, an item that was originally designed for the Skeppsholmen Museum of Modern Art in Stockholm. Casas: tel. +34-93-7724600, fax +34-93-7722130.*

2

Keramik Rex Built-In

Keramik Rex Built-In

▶ Gli impianti elettrici con potenza fino a 3 kWh sono i più diffusi in Italia. La loro presenza frena l'adozione di molte apparecchiature elettriche, tra le quali i piani di cottura elettrici in vetroceramica. Come sempre attenta ai bisogni del consumatore, Rex Built-In ha inventato Keramik, un apparecchio pensato e realizzato a misura delle case italiane, che funziona senza mettere in crisi l'impianto da 3 kWh e strutturato in modo da garantire temperature per la cottura conformi alle abitudini italiane.
La grande novità di Keramik è il controllo elettronico, che limita a 2400 watt la potenza massima assorbita durante il funzionamento. L'elettronica gestisce le fasi di accensione e spegnimento delle zone di cottura, che possono così essere utilizzate simultaneamente, evitando di far saltare il contatore e risparmiando energia.
Keramik ha due zone di cottura singole e due a doppio circuito, tutte dotate di potenti serpentine radianti incorporate che riducono notevolmente i tempi di riscaldamento.
La precisione garantita dalla regolazione continua della temperatura permette inoltre di impiegare solo l'energia necessaria, senza alcuno spreco: si può, per esempio, portare a ebollizione l'acqua per la pasta utilizzando la piena potenza e riducendola poi considerevolmente per il periodo della cottura. Sughi, salse, verdure e gli alimenti più delicati potranno invece essere cucinati con cura grazie alla possibilità di regolare il calore perfettamente a partire dal livello minimo.
Le zone di cottura a doppio circuito offrono una dimensione variabile che si adatta sia a grandi che a piccoli contenitori. Azionando entrambi i circuiti si ottiene una zona ideale per i grandi recipienti che può raggiungere i 1700 W di potenza.
L'utilizzo del solo circuito interno è invece destinato ai piccoli recipienti e alle preparazioni più delicate che necessitano di calore moderato e cottura a fuoco lento.
Il circuito interno della zona anteriore sinistra è stato pensato per ospitare la caffettiera. Questa zona permette di regolare con precisione il calore a partire dal livello minimo e di mantenerlo costante a lungo.
Keramik è dotato di un display sul quale compaiono le informazioni principali relative al funzionamento del piano. Il livello di potenza erogato viene visualizzato con un numero da 1 a 9.
Nel caso di utilizzo simultaneo di più zone di cottura, se la potenza richiesta su una determinata zona è superiore a quella disponibile, sul display lampeggia il numero corrispondente al massimo livello di potenza erogabile.
Keramik è dotato di un dispositivo che spegne automaticamente il piano quando una o più zone di cottura vengono dimenticate accese in modo continuo per un lungo periodo.
Le funzioni di spegnimento automatico e di sicurezza bambini sono indicate tramite appositi simboli; la sicurezza bambini si inserisce ruotando contemporaneamente due manopole in senso antiorario: il simbolo 'chiave' indicherà sul display che la sicurezza è attiva; la lettera 'C' segnala invece la presenza di calore residuo nelle zone cottura e rimane accesa sino a quando la temperatura non è più a rischio scottature.
La funzionalità di Keramik sta anche nel materiale col quale è realizzato: la vetroceramica. Liscia, facilmente pulibile, resistente a temperature sino a 700 °C senza alcuna dilatazione apprezzabile, inattaccabile dalle sostanze acide e corrosive, infrangibile, insensibile agli shock termici, nera ed elegante, sembra pensata apposta per mettere in risalto il design dell'apparecchio.
A fuochi spenti, Keramik diventa un comodo piano di appoggio, funzionale e bello da vedere, un vero apparecchio Rex Built-In.

▶ Electric systems with powers of up to 3 kWh are the most widely distributed in Italy. Their presence has slammed the brakes on the use of many electric apparatuses, including electric cook tops in pyroceram. Alert, as always, to the needs of the consumer, Rex Built-In invented Keramik, a unit dreamed up and created to suit the dimensions of Italian homes. It functions without throwing 3 kWh systems out of kilter and is structured in such a way as to guarantee temperatures for cooking that are suited to Italian habits.
Keramik's big novelty is electronic control, which limits the maximum power absorbed during functioning to 2400 watts. Turn-on and turn-off phases in cooking areas are managed electronically and can be used simultaneously, thus keeping the electric meter from getting out of order and saving energy.
Keramik has two single cooking areas and two double circuit ones, all equipped with powerful built-in radiant coils that slash heating times to a notable degree.
The precision guaranteed by continual adjustment of the temperature makes it possible, moreover, to use only the amount of energy that's absolutely necessary, with no waste whatsoever. Water can, for example, be brought to a boil for spaghetti by bring-

Foto ALESSANDRO BON

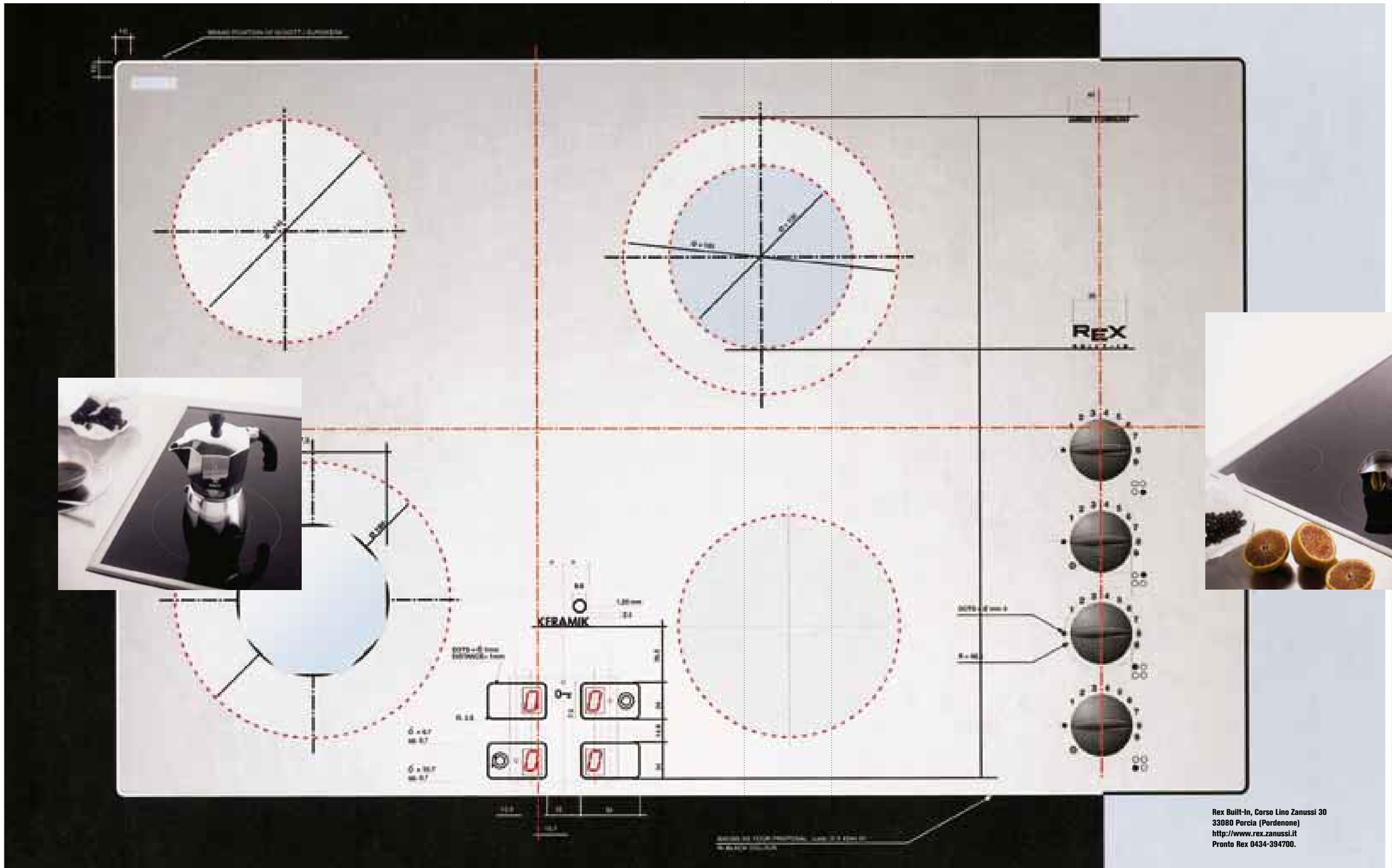
Keramik K 742 X, piano di cottura in vetroceramica. L'apparecchio è pensato e realizzato a misura delle case italiane. Il controllo elettronico limita a 2400 watt la potenza massima assorbita durante il funzionamento, gestendo in modo 'intelligente' le fasi di accensione e spegnimento delle zone di cottura, che possono così essere utilizzate simultaneamente, evitando di far saltare il contatore e risparmiando energia. Keramik ha due zone di cottura singole e due a doppio circuito, tutte dotate di potenti serpentine radianti incorporate che riducono notevolmente i tempi di riscaldamento.

Keramik K 742 X, cook top in pyroceram. The unit was conceived and created to suit the dimensions of Italian homes. Electric control limits the maximum power absorbed during functioning to 2,400 watts, managing in a 'smart' way the turn-on and -off phases in the cooking areas, which can thus be used at the same time, avoiding electric meter break-downs and saving energy. Keramik has two single cooking areas and two double-circuit ones, all equipped with powerful built-in radiant coils that slash heating times to a minimum.

Domus 826 Maggio *May* '00

Informazione aziendale *Manufacturer's information*

Keramik Rex Built-In: piano di cottura in vetroceramica



Rex Built-In, Corso Lino Zanussi 30
33080 Porcia (Pordenone)
http://www.rex.zanussi.it
Pronto Rex 0434-394700.

Il circuito interno della zona anteriore sinistra è pensato per ospitare la caffettiera (o il bricco del latte). Per ottenere un caffè cremoso e dall'aroma intenso è infatti necessario far salire l'acqua bollente molto lentamente e aumentarne così il tempo di contatto con il caffè. La zona moka permette proprio di regolare con precisione il calore a partire dal livello minimo e di mantenerlo costante per ottenere il risultato migliore. Il disegno evidenzia le varie zone di cottura e il display, sul quale spie e simboli segnalano lo stato di funzionamento dell'apparecchio.

The interior circuit of the left front area was conceived to accomodate a coffee pot (or pot of milk). To make coffee that's creamy, with an intense aroma, you have to bring the water to a boil very slowly, thus prolonging the time it remains in contact with the coffee. The mocha area allows you to adjust the heat with precision starting with the minimum level and keeping it constant to get the best result. The design throws into bold relief the various cooking and display areas, where warning lights and symbols keep the user informed of the functioning state of the unit.

Per evitare che i bambini accendano il piano rischiando di scottarsi, Keramik propone un dispositivo di sicurezza attivabile ruotando contemporaneamente due manopole in senso antiorario. Sul display il simbolo della 'chiave' indicherà che la sicurezza è attiva. La funzionalità di Keramik sta anche nel materiale col quale è realizzato: la vetroceramica, un materiale bello e resistente, fatto apposta per mettere in risalto il design dell'apparecchio.

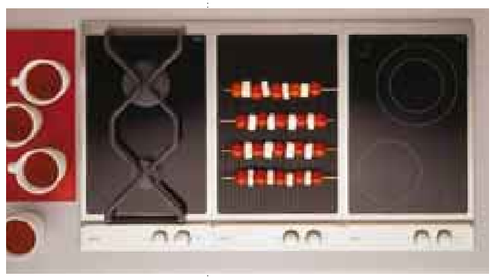
To keep children from turning on the top, thus running the risk of burning themselves, Keramik is offering a safety device that goes into action when a pair of knobs is rotated counterclockwise at the same time. The 'key' symbol on the display will indicate that the safety device is working. Keramik's functional prowess lies in the material it's made off. Pyroceram, a good-looking and resistant material, seems to have been made for the specific purpose of highlighting the design of the unit.

Keramik Rex Built-In: cook top in pyroceram

ing the power up to the maximum and then scaling it down to a minimum for the period needed to cook it. Sauces, gravies, vegetables and more delicate foods can, on the other hand, be cooked with care thanks to the option it gives the user of adjusting the heat to perfection, starting at the near-zero level.
Double-circuit cooking areas offer a variable dimension that's ideal for containers, both big and small. By setting both circuits in motion, an ideal area is achieved for big receptacles that can get up to 1700 watts of power. Use of only one interior circuit is made, on the contrary, for small recipients and the preparation of more delicate foods that call for moderate heat and cooking over a slow flame. The interior circuit of the left frontal area was conceived to accommodate a coffee pot. This area enables the user to make precise adjustments in the heat, starting at the minimum level and keeping it constant for as long as he wishes.
Keramik comes equipped with a display where the principal information relative to the functioning of the top appears. The level of power delivered is displayed by being identified by numbers from 1 to 9. When several cooking areas are used at the same time, if the power called for on a certain area is higher than what is available, a number corresponding to the highest power level that can be delivered starts flashing on the display. Keramik is also equipped with a device that turns the top off automatically, when one or more cooking areas are left on, nonstop, for a long time.
Automatic turn-off and child safety functions are indicated by the appropriate symbols. The child safety function goes into action when a pair of knobs are rotated counterclockwise. The 'key' symbol will indicate on the display that the safety function is active. The letter 'C', on the other hand, signals the presence of residual heat in the cooking areas and remains lit until the temperature is no longer at a level that puts the user at risk of being burned.
Keramik's functional prowess lies in the material of which it is made – pyroceram. Smooth, easy to clean, resistant to temperatures up to 700 ˚C without any appreciable expansion occurring, unassailable by acid and corrosive substances, unbreakable, insensitive to thermal shocks and black and elegant, it seems to have been created for the specific purpose of highlighting the design of the unit. With the burners off, Keramik turns into a handy, functional top that's good to look at – a real Rex Built-In item.

Piani di cottura e forni AEG: di generazione in generazione

▶ Ridurre i consumi, aumentare la sicurezza, fornire prestazioni di ottimo livello e durare nel tempo. Obiettivi ambiziosi che gli elettrodomestici da incasso AEG centrano puntando sull'affidabilità tecnologica e sulla qualità del design, come dimostrano i nuovi piani di cottura Front Line e i forni qui illustrati.
Praticità, funzionalità ed estrema flessibiltà nel montaggio e nell'utilizzo sono le principali caratteristiche dei nuovi piani di cottura Front Line a comandi frontali. La gamma è composta da sette modelli, con funzionamento a gas o elettrico, che comprendono anche un grill in vetroceramica e una friggitrice elettrica. I vari modelli possono essere combinati tra loro per costruire zone di cottura di diversa larghezza (30-60-90-120 cm) e per sfruttare i vantaggi offerti dai vari apparecchi: più potenti ed ecologici quelli a gas, più precisi nell'impostazione della temperatura e più facili da pulire quelli elettrici.
La cornice in acciaio inox, sulla quale è inserito il cruscotto comandi con manopole in acciaio inox, e il profilo in alluminio estraibile sono gli elementi estetici e strutturali comuni a tutta la gamma.
I forni AEG sono progettati per ridurre al minimo le dispersioni di calore. Si è agito migliorando l'isolamento della muffola e dotando la porta del forno di un triplo vetro. Un sistema di ventilazione tangenziale provvede inoltre a raffreddare l'apparecchio, riducendo del 30% le dispersioni di calore, a tutto vantaggio dei mobili circostanti. Alcuni forni sono provvisti di un programmatore elettronico (Electronic Competence Control) che imposta e controlla tutte le funzioni e regola con estrema precisione la temperatura, da 30 a 300 °C. Le resistenze si spengono automaticamente 20 minuti prima del tempo impostato, in modo da terminare la cottura con il calore residuo. Invece, la funzione riscaldamento rapido attiva tutte le resistenze contemporaneamente, per raggiungere in un lampo la temperatura desiderata. In alcuni modelli, le resistenze poste nel cielo della muffola sono protette da un pannello in vetroceramica (Vitratherm), accorgimento che aumenta la diffusione del calore e la potenza del raggio di azione, semplificando la pulizia. Dove è presente, il sistema autopulente pirolitico Piroluxe® provvede a bruciare tutti i grassi residui della cottura, polverizzandoli.
L'affezione che i consumatori, di generazione in generazione, dimostrano ai prodotti marchiati AEG è davvero meritata.



In alto, da sinistra: 353 WK-M, piano di cottura a gas, 30 cm, con bruciatore Wok da 5000 W; 230 GR-M, grill elettrico, 30 cm, potenza 1500 W. In basso, da sinistra: 6561 G-M, piano in vetroceramica a quattro fuochi gas, 60 cm, abbinato a 6310 DK-N, piano in vetroceramica elettrico, 30 cm; una zona di cottura formata dai modelli: 6530 DG-M, 230 GR-M e 6310 DK-N.

Top, from left: 353 WK-M, gas cook top, stainless steel aesthetic, with Wok 5000-watt burner; 230 GR-M, electric grill in pyroceram. Bottom, from left: 6561 G-M, top in pyroceram with four gas fires, combined with 6310 DK-N, electric cook top in pyroceram; cooking area comprising three 30-cm models; 6530 DG-M, 230 GR-M and 6310 DK-N.

AEG cook tops and ovens: from generation to generation

▶ Cutting down on consumption, building up safety, delivering performance at the highest level and lasting a lifetime. Ambitious goals that AEG built-in household appliances are targeting by focusing on technological reliability and design quality, as clearly shown by the new Front Line cook tops and ovens illustrated here.
Practicalness, functional prowess and the ultimate in flexibility of assembly and use are the principal characteristics of the new Front Line cook tops with frontal controls. The range is made up of seven models, featuring both gas and electric function, which include a grill in pyroceram and an electric fryer. The various models can be combined with one another to create cooking areas in various widths (30-60-90-120) and exploit the advantages offered by different units. Gas-fed units are more powerful and ecological, while electric ones are more precise in setting temperatures and easier to clean. A cornice in stainless steel, which houses a control panel with knobs in stainless steel, and a pull-out profile in aluminum are aesthetic and structural elements that are common to the entire spectrum.
AEG ovens were designed to slash heat dispersion to near-zero levels. This was done by upgrading the insulating aptitude of the muffle and equipping the door of the oven with a triple glass panel. A tangential ventilating system keeps the unit cool, moreover, reducing heat dispersion by 30 percent, to the immense benefit of the surrounding furniture. Some ovens come eqipped with an electronic programmer (Electronic Competence Control), which sets and checks on all the model's functions and adjusts the temperature with extreme precision from 30 °C to 300 °C. Resistances turn off automatically 20 minutes prior to the time set, so as to end the cooking process with the residual heat. The rapid heating function, on the other hand, gets all the resistances going at the same time, thus attaining the desired temperature in a twinkling. In a number of models, resistances situated at the top of the muffle are protected by a panel in pyroceram called Vitratherm, a stratagem that increases the diffusion of heat and the power of the radius of action, thus simplifying the cleaning process. Wherever present, the Piroluxe® pyrolitic self-cleaning system takes care of burning off all residual cooking fats while pulverizing them.
The fondness that consumers have shown, from generation to generation, for products trademarked AEG is clearly well-deserved.

AEG, Numero Verde 800-117511
http: //www.aeg.zanussi.it

A sinistra, dall'alto: Competence B 8110 A (estetica alluminio) e Competence B 8110 B (estetica nera), forni multifunzione con Vitratherm (le resistenze sono protette da un pannello in vetroceramica).
A destra: Competence B 8140 P, forno multifunzione, estetica profi-line, con Piroluxe® (autopulizia a pirolisi).

At left, from the top: Competence B 8110 A (aluminum aesthetic) and Competence B 8110 B (black aesthetic), multi-functional ovens equipped with Vitratherm.
At right: Competence B 8140 P, multipurpose oven, profi-line aesthetic, with Piroluxe® (self-cleaning with pyrolysis). Top model in the AEG spectrum.

Introduzione · *Introduction* II

Algalite S.p.A. III

Centro Affari Veneto S.r.l. IV

Umberto Confalonieri & C. S.r.l. V

Cooplegno S.c.r.l. VI

Fosam S.p.A. VII

Gerflor S.p.A. VIII

Louis de Poortere S.r.l. IX

Making Glass S.r.l. X

NMC S.p.A. XI

Res S.r.l. XII

Tre-P & Tre-Più S.p.A. XIII

Unicraft S.r.l. XIV

XV

Finiture d'interni

Inutile dire che spesso sono proprio i dettagli a fare la differenza. Una persona può vivere in un casermone triste e grigio dell'estrema periferia cittadina, glielo si perdona. Quello che non si perdona è la mancanza di attenzione per il dettaglio, per la finitura. Per questo nessuno ti fa una colpa se non abiti in villa con piscina o nel palazzo elegante del centro storico, ma nessuno è disposto a passar sopra ad arredi squallidi, tinteggiature sorpassate, infissi screpolati, pavimenti dozzinali e ferramenta da "quattro soldi". A tutto c'è un limite. Il limite inferiore d'accettazione delle finiture d'interni si è notevolmente alzato, anche perché estetica, funzionalità e alta tecnologia stanno ormai fondendosi in un unicum inscindibile. A una casa – o a un luogo di lavoro – non sono più richieste solo armonia di toni e di stili, la proporzione e l'organizzazione ottimale di spazi. Oggi, e per fasce crescenti di popolazione, le esigenze primarie si vanno spostando verso obiettivi come la sicurezza, l'accessibilità, il contenimento dei consumi, il rispetto dell'ambiente e il controllo automatico delle funzioni. Certamente, dunque, le imprese che producono finiture per interni viaggiano, nel loro complesso, con il vento in poppa, complice anche la normativa sui benefici fiscali per le ristrutturazioni che, da un paio d'anni, ha consentito il riavviarsi del settore. Fornire dati economici generali, data la vastità delle tipologie produttive, è praticamente impossibile. Qualcosa, però, si può dire sui singoli comparti. Il fatturato dei prodotti in legno (porte, finestre e pavimenti) ad esempio, nel 1999 è stato pari a 13.607 miliardi di lire. Un dato incoraggiante, perché è il più alto registrato negli anni Novanta. Per quanto riguarda il commercio con l'estero lo scorso anno il saldo è stato negativo per 55 miliardi di lire: le esportazioni, infatti, sono ammontate a 529 miliardi (+1,5 per cento rispetto al 1998), contro importazioni per 584 miliardi (+21 per cento rispetto al 1998). Entrando meglio nel dettaglio delle importazioni il comparto per cui dipendiamo più dall'estero è quello dei pavimenti (41 per cento), mentre per le finestre siamo a quota 8 per cento e per le porte al 4 per cento. Sul fronte delle esportazioni le porte raggiungono il 19 per cento del totale, le finestre il 6 e i pavimenti il 15. Come Paesi di destinazione dei nostri prodotti in legno, il ruolo più importante è rivestito dalla Russia, che assorbe il 20 per cento, seguita da Svizzera (11 per cento), poi Austria, Germania, Giappone e Algeria.

Alessandro Bini

Interiors decors file

Needless to say, it's often the details that make a difference. You may live in a grey, run-down barracks on the edge of town, and everyone commiserates with and forgives you. What they never forgive you for is a lack of attention to detail or finishes. That's why no one will blame you if you don't live in a house with a swimming pool or an elegant palace in the historic center of town, but no one will skip lightly over squalid furnishings, outdated colours in wall point jobs, shoddy floors and cheap hardware. There's a limit to everything. The lower limit for the acceptance of interior finishes has risen considerably, because aesthetics, functional prowess and high technology have been blending, by now, into a single, indissoluble entity. A house – or workplace – is not only required to come up with harmony in tones and styles, not to speak of proportion and ingenious spatial organization. These days, the primary needs of growing segments of the population are shifting toward objectives such as safety, security, accessibility, the control of consumption, respect for the environment and automatic control of functions. Undoubtedly, therefore, companies that produce finishes for interiors are sailing before the wind, with the help of norms on tax benefits for restructuring jobs, which are what have it possible for the sector to get going again. Supplying general economic data, given the vastness of the productive typologies available, is practically impossible. Something, however, can be said about individual sectors. Invoiced sales for products in wood (doors, windows and floors) for example, amounted to 13,607 billion Lire in 1999. An encouraging piece of data, because it is the highest recorded in the Nineties. As far as trade with foreign countries this past year is concerned, the balance of payments was negative to the extent of 55 billion Lire. Exports, in fact, topped out at 529 billion Lire (+1.5 percent, as compared to 1998), against imports for 584 billion Lire (+21 percent, as compared to 1998). Going deeper into detail, regarding imports, the sector on which Italy is dependent to the greatest degree on foreign countries, is that of floors (41 percent) while, as regards windows, the figure is 8 percent and for doors, 4 percent. On the export front, doors have reached 19 percent of the total, windows 6 percent and floors 15 percent. Regarding the countries that import Italy's products in wood, the most important role is played by Russia, which absorbs 20 percent, followed by Switzerland (11 percent), Austria, Germany, Japan and Algeria.

Algalite S.p.A. Via Leonardo da Vinci 227, 20090 Trezzano sul Naviglio (MI), Tel. +39-02.4840.1020, Fax +39-02.4840.1990, Internet: www.algalite.it, E-mail: algalite@galactica.it

AlgaECOlor Manual System

Le «Terre Coloranti» sono da sempre i pigmenti minerali tradizionalmente impiegati nei tinteggi e nelle colorazioni di intonaci. Con esse si ottengono quegli effetti di trasparenza e di ricchezza cromatica tipici del colorito dei nostri centri storici. La nuova proposta Algalite, frutto della costante attenzione posta al dibattito architettonico, presenta coloranti ispirati alle terre naturali idonei a colorare i seguenti prodotti: «Algantico Rustico», «Algantico Intonaco», «Algantico Fine», «Algantico Stucco», «Algantico Marmorino», «Algantico Tinta», «Ca' D'oro di Algalite»; il tutto con un sistema tintometrico assolutamente manuale, senza l'impiego di macchine, formule e bilance. I colori così ottenuti sono idonei ad applicazioni per interni ed esternI. L'utilizzo di «AlgaECOlor Manual System» è davvero molto semplice: occorre mescolare accuratamente il prodotto (bianco o base tintometrica) da colorare e il barattolo di «Le Terre di Algalite», versare tutto il contenuto del barattolo nella latta di bianco o base tintometrica secondo le quantità indicate nella tabella fornita da Algalite, rimescolare accuratamente il prodotto colorato e applicare. È possibile ottenere una vasta gamma di tinte diverse da quelle presentate in tabella, mescolando diversi colori di «Terre» tra di loro.

AlgaECOlor Manual System

«Terre Coloranti» (dyeing clays) have always been mineral pigments traditionally used in painting and plaster dyes. Achieved with these are those effects of transparency and chromatic richness typical of the colouring of Italy's historic centers. Algalite's new offering, the fruit of unwavering attention to the architectural debate, is presenting dyes inspired by natural clays that are suited to colouring the following products: «Algantico Rustico», «Algantico Intonaco», «Algantico Fine», «Algantico Stucco», «Algantico Marmorino» (imitation marble) «Algantico Tinta», «Ca' D'oro di Algalite» – all applied with a tintometric system that's 100 percent manual, without the use of machinery, formulas and scales. Colours achieved in this way are just right for applications both indoors and out. The use of «AlgaECOlor Manual System» is really very simple. All you have to do is carefully mix the product (white or tintometric base) to be coloured and a can of «Le Terre di Algalite», pour all the contents of the can into a tin of white and tintometric base, in accordance with the quantities indicated in the table supplied by Algalite, carefully remix the coloured product and apply it. It's possible to obtain a vast array of hues that differ from those presented in the table, mixing various colours of «Terre» together.

1

1 Cartella colori AlgaECOlor Manual System.
2 Istruzioni fotografiche per l'utilizzo di AlgaECOlor Manual System.

1 AlgaECOlor Manual System colour chart.
2 Photographic directions for the use of AlgaECOlor Manual System.

2

Centro Affari Veneto S.r.l. Via Spada 5, 31050 Fanzolo (TV), Tel. +39-0423.487.349, Fax +39-0423.487.205, Internet: www.cav.it, E-mail: info@cav.it

Rivestimenti d'arredamento

La storia ci ha insegnato l'intimo rapporto che è sempre esistito tra lo strato superficiale (colori, intonaci, rivestimenti) e l'architettura. Sono infatti le superfici a trasmettere e a far percepire in modo determinante le forme espressive dell'architettura, attenuando o esaltando i contrasti, sottolineandone le tecniche costruttive, comunicando l'appartenenza a un luogo, una cultura, una tradizione. Da quarant'anni il Centro Affari Veneto ha fatto tesoro di questo sapere, ricercando e selezionando in tutto il mondo pietre, cotti, legni e ceramiche artistiche, che al meglio avrebbero potuto esprimere una qualsiasi architettura, producendo e lavorando i materiali con tecniche esclusive per concretizzare in modo unico e inconfondibile il volto degli spazi interni ed esterni. Materiali rari, dagli straordinari effetti cromatici, ma soprattutto naturali e completamente ecologici, in grado di creare sempre con semplicità le atmosfere più suggestive. Il Centro Affari Veneto, leader nel settore dei rivestimenti, con referenze autorevoli in tutta Europa, è una sorgente inesauribile e straordinaria, ricca di proposte per il restauro e l'architettura di prestigio che crea tendenza a livello internazionale.

Interior decor facings

History has taught us about the intimate relationship that has always existed between surface layers (colours, plasters, facings etc.) and architecture. Surface layers are, in fact, what transmit and allow us to perceive, in no uncertain terms, the expressive forms of architecture, while mitigating or heightening contrasts, lending emphasis to its constructive techniques and communicating its affinity to a place, culture or tradition. The Centro Affari Veneto (Veneto business center) has been profiting by this knowledge for the past forty years, searching for and selecting all over the world stones, fired bricks, woods and artistic ceramics that could best express any architecture, by producing and working materials with exclusive techniques to get into tangible form, in a unique and unequivocal way, the countenance of interior and exterior spaces. Rare materials, vaunting extraordinary but mainly natural and completely ecological chromatic effects, are invariably capable of creating the most evocative atmospheres with simplicity. Centro Affari Veneto, a leader in the facings sector, with credentials throughout the length and breadth of Europe, is an extraordinary and inexhaustibly rich source of models for the restoration of architecture of prestige that creates trends at the international level.

1

2

3

4

5

6

1 Pietra verde inglese.
2 Campionario Ceramiche d'arte.
3 Terrazzo veneziano del Seicento.
4 Terre dorate.
5 Le vecchie tavelle del Veneto.
6 Pietra rosa Tarquinia.

***1** English green stone.*
***2** Sample collection of Artistic Ceramics.*
***3** Seventeenth-century Venetian terrazzo.*
***4** Gilded lands.*
***5** Veneto hollow flat tiles.*
***6** Tarquinia pink stone.*

CENTRO AFFARI VENETO

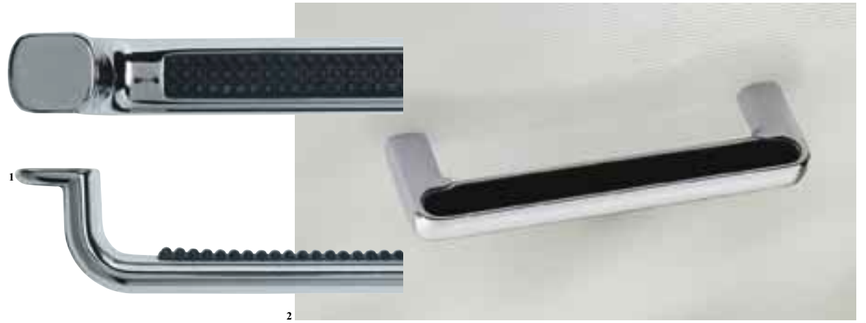
Umberto Confalonieri & C. S.r.l. Via Prealpi 11, 20034 Giussano (MI), Tel. +39-0362.353.51, Fax +39-0362.851.656, E-mail: info@confalonieri.it

Soluzioni per un mondo complesso

La richiesta più diffusa del mercato attuale consiste nella personalizzazione e caratterizzazione di ciò che ci circonda, degli ambienti in cui viviamo e, in generale, di tutti gli oggetti che utilizziamo quotidianamente. Confalonieri, da sempre, sviluppa e investe su nuove idee, nuove forme, nuovi materiali e finiture per offrire, senza soluzione di continuità, prodotti innovativi caratterizzati da eccellenti standard qualitativi e dalla massima attenzione posta all'ergonomia e alla funzionalità dei medesimi. Come sempre Confalonieri presenta, in occasione delle fiere di settore e di altri importanti appuntamenti nel corso dell'anno, novità in ciascuna delle linee di prodotto in cui è attiva. Quest'anno sono stati già pubblicati il nuovo catalogo relativo ai maniglioni per interno ed esterno, un aggiornamento del catalogo complementi d'arredo e il secondo aggiornamento del catalogo pomoli e maniglie per mobili, con ben 35 prodotti nuovi disponibili ciascuno in almeno otto diverse finiture. I materiali utilizzati sono il metallo pressofuso, vari polimeri, resine, moplen, acciaio inox, ottone, nylon e cuoio.

Solutions for a complex world

Market demand is most pressing these days in the area of customization and characterization of what surrounds us, the places we live in and, in general, all the objects we use every day. Confalonieri has always developed and invested in new ideas, new shapes, new materials and finishes, to be able to offer, on a nonstop basis, innovative products characterized by extraordinary qualitative standards and maximum attention paid to ergonomics and the functionalism of the product. As always, Confalonieri makes a point of presenting, at trade fairs and other important events in the course of the year, their latest novelties in each of the product lines in which they are active. This year, the company brought out their new catalogue relative to panic-exit pull handles for both interiors and exteriors, which is an update on their decor complement catalogue. They have done another update on their catalogue of knobs and handles for furniture, with all of 35 new products, each of which is available in at least eight different finishes. The materials used are die-cast metal, various polymers, resins, moplen, stainless steel, brass, nylon and leather.



1 2

3

4

5

6

1 Particolare della maniglia realizzata in metallo pressofuso con inserto in polimero morbido. Design: Franco Guanziroli.
2 Maniglia in metallo pressofuso con inserto in resina, disponibile in diversi colori. Design: Paolo Nava.
3 Pomolo in metallo pressofuso con inserto in resina, disponibile in più colori e diverse misure. Design: Paolo Nava.
4 Maniglia in metallo pressofuso, disponibile in più misure e finiture. Design: Franco Guanziroli.
5 Maniglione per interno ed esterno realizzato in Moplen e supporti in metallo pressofuso, disponibile nei colori opalini: bianco, arancio, blu, verde. Design: Bartoli Design.
6 Reggimensola in metallo pressofuso, con altissima resistenza al carico e possibilità di regolazione per eliminare eventuali irregolarità della parete d'appoggio. Design: Paolo Nava.

***1** Detail of handle made of die-cast metal with inlay in a soft polymer. Design: Franco Guanziroli.*
***2** Handle in die-cast metal with inlay in resin, available in various shades. Design: Paolo Nava.*
***3** Knob in die-cast metal with inlay in resin, available in several tones and various sizes. Design: Paolo Nava.*
***4** Handle in die-cast metal, available in several sizes and finishes. Design: Franco Guanziroli.*
***5** Panic-exit pull handle for interiors and exteriors made of Moplen and support in die-cast metal, available in opaline hues – white, orange, blue and green. Bartoli Design.*
***6** Shelf stand in die-cast metal, with an astronomical load tolerance and a regulatory option for the elimination of anomalies in the wall. Design: Paolo Nava.*

CONFALONIERI

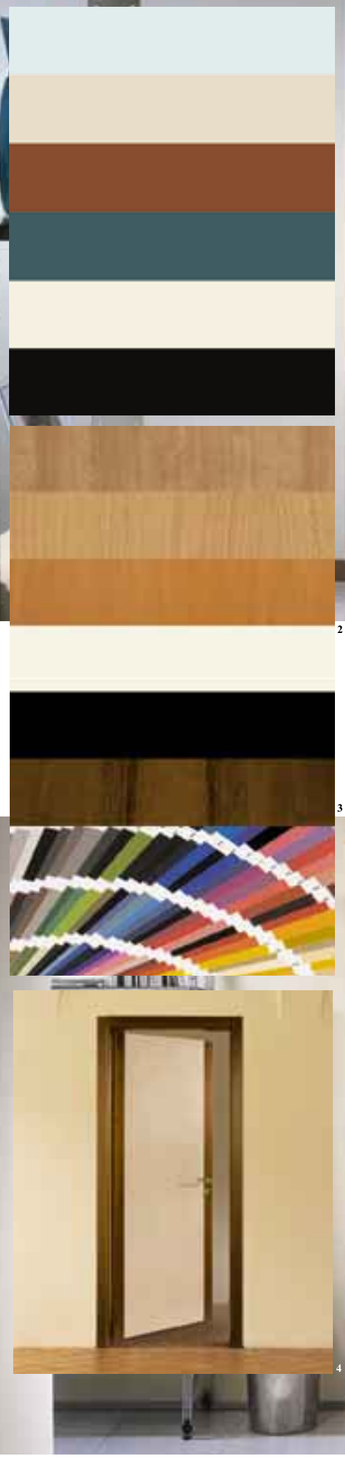
Atlante e Giano

Per ogni progetto, per ogni habitat privato e pubblico, c'è sicuramente una porta CoopLegno che si abbina agli arredamenti e ai colori scelti. Infatti, «Atlante» e «Giano», due collezioni molto articolate, propongono porte in grado di inserirsi perfettamente sia in uno spazio classico che moderno o di tendenza. Le essenze utilizzate per telai e ante (ciliegio, faggio, legno biondo, noce nazionale) si raccordano con quelle degli arredi e il gioco del colore sulle ante può davvero dirsi infinito; disponibili, infatti, nell'intera gamma Ral CoopLegno, possono vestirsi di ogni cromia per raccordarsi o creare insoliti contrasti con i colori di ogni spazio abitativo. Le ante delle porte «Giano», disponibili anche a specchio, possono essere bifacciali: un grande vantaggio in più nel segno del coordinamento.

Atlante and Giano

For every design, for every habitat, both private and public, there is undoubtedly a CoopLegno door that goes beautifully with the decors and colours chosen. In fact, «Atlante» (Atlas) and «Giano» (Janus), two multifaceted collections, are offering doors capable of blending flawlessly with either a classic or modern space – or a trendy one. The woods used for frames and leaves (cherry, beech, blond wood and Italian walnut) harmonize with those of the furnishings, the interplays of tones on the leaves being describable as truly infinite in number. Available, in fact, in the entire Ral CoopLegno spectrum, they can be suffused with any colour scheme and linked with or create unusual contrasts with the colours found in any habitational space. The leaves in «Giano» doors, also available with a mirror, are two-fronted – a big additional advantage in token of coordination.

1



2

3

4

5

1 Atlante Sl, telaio e anta in legno biondo, pannello per specchiatura text Ral.
2, 3 Colori ed essenze delle collezioni Atlante e Giano.
4 Giano, set noce nazionale, pannello cipria lucido.
5 Atlante Cl, telaio in tulipier finitura ciliegio, anta text Ral.

***1** Atlante Sl, frame and leaf in blond wood, panel for Ral text mirrors.*
***2, 3** Woods and shades from the Atlante and Giano collections.*
***4** Giano, Italian walnut set, glossy powder panel.*
***5** Atlante Cl, frame in tulip oak with a cherry finish, Ral text leaf.*

COOPLEGNO

PassPort

È una serie completamente integrata di schermi e pannelli per configurare spazi e posti di lavoro nell'ufficio. Il programma «PassPort» si divide in due linee. Schermo «Pass», spessore 30 millimetri, elettrificato esternamente e schermo «Port», spessore 72 millimetri, in acciaio, elettrificato internamente, con rivestimento indipendente bifacciale. L'intero programma di divisione è composto da elementi coordinati per finiture, integrati per dimensioni e aggregabili tra loro in composizioni miste e con tutti i sistemi operativi del «Fosam Office System». Gli schermi «Pass», con telaio e profili in alluminio sono integrati con gli schermi «Port» per passi e altezze tali da consentire molteplici configurazioni. Tutti gli elementi sono disponibili con finiture in vari tessuti, lamiera forata, laminati e policarbonato opalino, materiali che assicurano fonoassorbenza, integrazione di finiture con gli arredi, trasparenza, luce filtrante e resistenza al fuoco. I pannelli sono inoltre attrezzabili con staffe di supporto per piani di lavoro, da agganciare al telaio, così da sostituire le gambe delle diverse serie di scrivanie del «Fosam Office System», mensole, ripiani sospesi, contenitori pensili a tapparella e piedi per composizioni autoportanti.

PassPort

This is a completely integrated series of screens and panels for configuring spaces and workplaces in the office. The «PassPort» program is divided into two lines – Schermo «Pass», with a thickness of 30 millimeters, electrified on the outside, and Schermo «Port», featuring a thickness of 72 millimeters, in steel, electrified on the inside, with a two-fronted independent facing. The entire partition program is made up of elements that are coordinated by way of their finishes, integrated in dimensions and can be clustered in mixed compositions and with all the task systems from the «Fosam Office System». «Pass» screens, with frame and profiles in aluminum, are integrated with «Port» screens in the way of pitches and heights, such as to give birth to many different kinds of configurations. All elements come with finishes in various fabrics, perforated steel plate, laminates and opaline polycarbonate, elements that assure sound-deadening properties, integration of finishes with furnishings, transparency, filtering light and fire resistance. Panels can also be equipped with support brackets for work tops, to be connected to the frame, thus replacing the legs in the various series of desks in the «Fosam Office System», shelves, hanging shelves, wall case pieces with shutters and feet for free-standing compositions.

1

1 I pannelli Pass della linea PassPort.
2 Integrazione, aggregazione e componibilità: Fosam Office System.
3 Composizione autoportante del sistema PassPort.
4 Particolare della staffa che sorregge il piano di lavoro.

2

3

4

***1** The Pass panels from the PassPort line.*
***2** Integration, aggregation and sectionality: Fosam Office System.*
***3** Free-standing composition from the PassPort system.*
***4** Detail of the bracket that holds up the work top.*

FOSAM

SINCERT

DNV

Creation

Proposto da Gerflor in tre versioni «Wood», «Mineral» e «Design», i pavimenti vinilici della gamma «Creation» sono costituiti da uno strato d'usura trasparente di 0,7 millimetri, da una pellicola decorativa e da un supporto compatto assemblati ad alta pressione. La versione «Wood», imitando alla perfezione il legno, assume l'aspetto del parquet in tutti i dettagli delle diverse essenze. I legni tradizionali, quercia, castagno, acero e gli esotici mogano e teck si sposano con originalità al bambù e ai pini svedesi, per comporre infinite variazioni e contrasti. «Mineral» offre le sembianze di marmi, travertini e graniti, ma flessibili, versatili e facili da tagliare. Infine, «Design», una serie di colori e disegni ispirati alle più attuali tendenze del design, offre la possibilità di giocare con la luce dando vita alle più svariate armonie. Metallici, tecnologici, ma soprattutto estetici, i decori della linea «Design» si rivelano una superba espressione della creatività. Per questo risultano particolarmente adatti per boutique di moda, negozi di dischi e ovunque sia necessario un tocco di originalità e stile contemporaneo. Le tre linee sono completate da una serie di bordure ed elementi decorativi che consentono di esprimere in modo originale e personale la propria creatività.

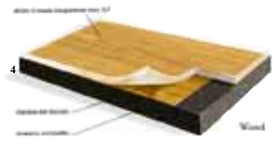
Creation

Offered by Gerflor in three versions – «Wood», «Mineral» and «Design» – vinyl floors from the «Creation» spectrum consist of a transparent wear layer measuring 0.7 millimeters, a decorative film and a compact support, assembled under high pressure. The «Wood» version, which replicates real wood to perfection, takes on the look of parquet in all of the details typical of the various species. Traditional woods, like oak, chestnut and maple, and tropical woods like mahogany and teak are combined with bamboo and Swedish pine in ways that are so original they have triggered an infinite number of variations and contrasts. «Mineral» offers the semblance of marble, travertine and granite, but also the irresistible attributes of flexibility, versatility and cutting ease. Lastly, «Design», a series of colours and designs inspired by up-to-the-minute design trends, offers users a chance to play with light, breathing life into the most widely varying harmonies. Metallic and technological, but aesthetic more than anything else, decors from the «Design» line have turned out to be a superb outlet for a designer's creativity. That's why they are eminently suited to fashion boutiques, record stores and wherever a touch of originality and contemporary style is needed. The three lines are rounded out by a series of friezes and decorative elements that enable the user to express his creativity in an original and personal way.

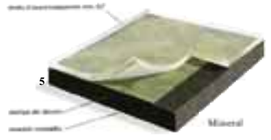
1

2

3



4



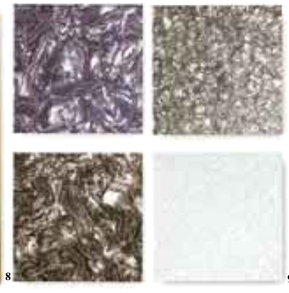
5

6

1 Gerflor Creation linea Design.
2 Un'ambientazione con pavimenti della linea Mineral.
3 Linea Wood.
4 - 6 Gli strati componenti le pavimentazioni Creation.
7 Alcune colorazioni del catalogo Wood.
8 Le fantasie di Design.
9 Elementi decorativi di Creation.

***1** Gerflor Creation Design line.*
***2** A setting with floors from the Mineral line.*
***3** Wood line.*
***4 - 6** Layers that make up Creation floorings.*
***7** Colour schemes from the Wood catalogue.*
***8** Design fantasies.*
***9** Decorative elements from Creation.*

7


8

9

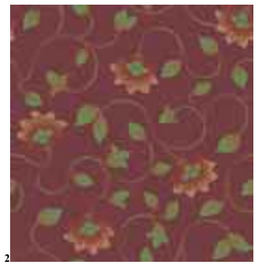
Moquette e tappeti

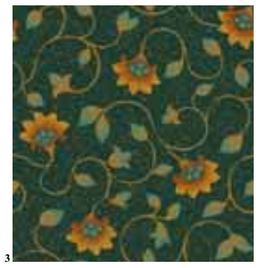
L.D.P. Italia S.r.l. rappresenta nel nostro Paese un Gruppo leader di settore, forte di fabbriche a ciclo produttivo totale in Francia, Scozia, Belgio e Portogallo e di società commerciali in tutto il mondo. Il Gruppo distribuisce nel nostro Paese i marchi Louis de Poortere, Stoddard e Manufacture Royale du Parc; complementari tra loro e, al tempo stesso, ciascuna specializzata per tecnologia di prodotto. Questo significa essere in grado di offrire all'utente una risposta sicura e completa per tipo di destinazione d'uso, aspetto decorativo e prezzo: «Tufted», «Wilton» unito e jacquard, «Axminster», «Colortec», «Millitron» e «Graphics» sono la risposta a qualsiasi esigenza progettuale. Il Gruppo, oggi partner di molti progettisti impegnati nel settore alberghiero e nella ristorazione, nell'arredo di spazi pubblici in generale (cinema, teatri, conference room, boutique…), nella realizzazione di uffici, ha recentemente messo a punto un avanzatissimo software di presentazione dei disegni e dei colori delle proprie moquette; uno strumento in grado di aiutare architetti e decisori nella scelta dei manti delle loro pavimentazioni poiché offre la possibilità di variare disegni e colori e di trasferire il risultato della scelta nell'ambientazione per verificarne l'effetto. Il programma disponibile su personal computer portatile contiene centinaia di modelli, differenti per disegno e tecniche di produzione. Questo strumento di servizio è a disposizione di tutta la struttura commerciale del gruppo in Italia che potrà così mostrare le diverse opzioni a coloro che lo richiederanno.

Wall-to-wall carpets and rugs

L.D.P. Italia S.r.l. occupies a position in Italy as a sector group leader, fortified with factories vaunting a total productive cycle in France, Scotland, Belgium and Portugal, as well as commercial companies all over the world. The group distributes in Italy the Louis de Poortere, Stoddard and Manufacture Royales du Parc trademarks, which complement one another, each being specialized in a different product technology. Which means being capable of offering the user a response that's all-encompassing and surefire for the type of use it was made for, not to speak of its decorative aspect and price. «Tufted», «Wilton» – solid and jacquard – «Axminster», «Colortec», «Millitron» and «Graphics» are the ideal answer to any design need. The Group, a partner these days of many designers active in the hotel and restaurant sectors, furnishing public spaces in general (movie houses, theaters, conference rooms, boutiques...), and the creation of offices, recently developed a highly advanced software presentation of designs and colours for their wall-to-wall carpets. It's a tool that can help architects and customers to choose their flooring mantles, as it offers them a chance to vary designs and colours, transfering the result into the setting at issue, to check out the effect. The program, available on portable personal computers, contains hundreds of models, different in design and productive techniques. This service tool is at the disposal of the entire commercial structure of the group in Italy and can thus show various options to those who ask for them.

1


2


3

5

1 - 3 Un esempio delle modifiche apportabili ai disegni delle moquette contenute nel software Louis de Poortere.
4 Un'ambientazione realizzata con lo stesso software.
5 Hotel Hilton, Milano: modello Hudson.
6 Hotel Holiday Inn, Bologna: modello Hudson.
7 Hotel Eden, Roma: modello Richelieu Velours.

***1 - 3** An example of the modifications that can be made in Louis de Poortere wall-to-wall carpet designs software.*
***4** A setting created with the same software.*
***5** Milan's Hotel Hilton: Hudson model.*
***6** Holiday Inn Hotel, Bologna: Hudson model.*
***7** Eden Hotel, Rome: Richelieu Velours model.*

6

4

7

Making Glass S.r.l. Via Vanvitelli 7, 22063 Cantù (CO), Tel. +39-031.714.946, Fax +39-031.711.373, Internet: www.makingglass.it, E-mail: a.vago@makingglass.it

Vetro per architettura e arredamento

Vetro molato, temprato, stratificato, incollato, sabbiato e colorato, Making Glass conosce tutti i metodi per trarre dal vetro il meglio in termini di qualità, estetica e sicurezza. Al di là del ruolo abituale di riempimento trasparente di superfici verticali, orizzontali o inclinate, questo materiale rivela a chi lo sa trattare attitudini di resistenza meccanica e strutturale diverse e specifiche per ogni esigenza, qualità che ne ampliano continuamente lo spettro dei possibili utilizzi. Per la Making Glass, dal pavimento al tetto, i campi d'intervento sono limitati soltanto dalla voglia di sperimentare e di osare. Tale convinzione deriva da tanti anni di lavoro con questo elemento ecologico, simbolico e tecnico insieme.
L'azienda, attiva dal 1947, offre soluzioni e risposte personalizzate ad architetti e progettisti per ogni impiego del vetro dal mobile all'architettura e, grazie alle risorse e alle energie spese nella ricerca, è in grado di assisterli nei loro progetti con un supporto tecnico, creativo e produttivo.

Glass for architecture and interior decoration

Ground, toughened, stratified, glued, sandblasted and coloured, Making Glass knows all the methods you need to get the best out of glass in terms of quality, aesthetics and safety. Above and beyond its habitual role of closing off vertical, horizontal or inclined spaces with a see-through wall, this material reveals to those who know how to treat it unique gifts of mechanical and structural resistance that are specifically tailored to every need, qualities that never stop broadening the spectrum of options. For Making Glass, from floor to roof, applications are limited only by the user's willingness to experiment and take chances. This is a conviction that comes from many years of work with this element, which is ecological, symbolic and technical.
The company, which has been active since 1947, offers architects and designers customized solutions and responses for every use of glass from furniture to architecture and, thanks to the resources and energies expended on research, is capable of assisting them in their projects with a support that's technical, creative and productive.

1

3

2

4

1, 2 Le due 'Torri' della nuova Università di Urbino progettate dall'arch. Giancarlo De Carlo e realizzate da Making Glass.
3 Un allestimento scenografico di Making Glass a Bologna caratterizzato da un gioco di alte lame di cristallo a simboleggiare un bosco di cristallo.
4 Particolare di un grande negozio a Roma realizzato da Making Glass dove il vetro è usato da protagonista in modo strutturale, estetico e funzionale.

***1, 2** The two 'Towers' in the new University of Urbino, designed by architect Giancarlo De Carlo and executed by Making Glass.*
***3** A spectacular Making Glass decor in Bologna characterized by an interplay of high blades of crystal symbolizing a crystal forest.*
***4** Detail of a big shop in Rome, created by Making Glass, where glass was used as a protagonist in structural, aesthetic and functional way.*

NMC S.a. Sede secondaria italiana, Via Archimede 69, 20041 Agrate Brianza (MI), Tel. +39-039.605.7079, Fax +39-039.605.6732, Internet: www.nmc.be, E-mail: nmc_italia@iol.it

Nomastyl, Arstyl, Focal Point, Domostyl

Coniato nel 1950 da Gert Noël, il marchio NMC si è imposto come principale produttore di modanature ornamentali e rosoni da soffitto per ambienti residenziali e commerciali. Il catalogo dell'azienda belga è suddiviso in quattro linee: «Nomastyl», modanature estruse in polistirene; «Arstyl», modanature in poliuretano; «Focal Point», colonne, nicchie e prodotti speciali e «Domostyl», profili, mensole e blocchi in poliuretano per esterni. Tutti i prodotti NMC, fabbricati con l'ausilio dei più avanzati concetti tecnologici e senza danneggiare la natura, sono realizzati senza Cfc, Hcfc e solventi. Per questo riflettono il significativo impegno dell'azienda nell'attività di ricerca e sviluppo e la sua azione preventiva a favore della tutela ambientale. Le modanature NMC non si contraddistinguono soltanto per la loro impronta classica o per la flessibilità d'uso, ma anche per la moderna e durevole composizione. Facili e semplici da porre in opera i prodotti per interni ed esterni offrono una soluzione ideale ed economicamente conveniente per architetti, arredatori e decoratori.

Nomastyl, Arstyl, Focal Point, Domostyl

Coined in 1950 by Gert Noël, the NMC trademark has come into its own as the principal producer of ornamental moldings and ceiling rosettes for residential and commercial surroundings. The Belgian company's catalogue is divided up into four lines – «Nomastyl», extruded moldings in polystyrene; «Arstyl», moldings in polyurethane; «Focal Point», columns, niches and special products; and «Domostyl», profiles, shelves and blocks in polyurethane for exteriors. All of NMC products, which are manufactured with the help of the most advanced technological concepts, without harming nature, are made without Cfcs, Hcfcs and solvents. Which of course means that they hold up a mirror to the company's intense commitment to research and development and its preventive actions in favour of safeguarding the environment. NMC moldings stand head and shoulders above the crowd, not only for their classic imprint or practical flexibility, but also for their modern and durable composition. Easy and simple to install, products for interiors and exteriors offer an ideal and low-cost solution for architects, paper-hangers and interior decorators.

3

1, 2 Modanatura e rosone Arstyl.
3 Due ambientazioni realizzate con modanature, rosoni, cimase e altri elementi delle linee NMC.
4 Capitello Scamozzi della linea Focal Point.**5** Blocco linea Domostyl per esterni.
6, 7 Colonne Focal Point.
8 - 10 Particolari di modanature e rosoni prodotti da NMC.

***1, 2** Arstyl molding and rosette.*
***3** Two settings created with moldings, rosettes, copings and other elements from NMC lines.*
***4** Scamozzi capital from the Focal Point line.*
***5** Domostyl line block for exteriors.*
***6, 7** Focal Point columns.*
***8 - 10** Details of moldings and rosettes produced by NMC.*

6

7

8

9

10

Mood System, Sidus e Signo

Fondata nel 1962, Res ha come punti di forza la qualità e la ricerca, espresse attraverso l'attenzione alle materie prime e al design in funzione dell'abitare contemporaneo. Tra la produzione Res spicca «Mood System», programma di porte per la divisione di spazi e ambienti che soddisfa tutte le esigenze del cliente. È composto da porte scorrevoli, porte battenti e porte a libro. La gestione di un unico telaio in alluminio anodizzato garantisce massima flessibilità al sistema. Il telaio può essere rivestito in ciliegio, noce oppure laccato. Approfondita ricerca e cura nei particolari è individuabile in «Sidus», progetto costituito da solidi montanti in alluminio millerighe e ripiani in laminato bianco o acero corredati da faretti. «Sidus» rappresenta l'espressione massima di dinamicità e flessibilità per zone a uso contenitivo come le cabine armadio. Conseguenza della ricerca di Res è «Signo», boiserie polifunzionale per nicchie o pareti lineari. Basata sull'aggancio a un profilo in alluminio anodizzato affrancato al muro e di facile montaggio, permette l'utilizzo di vari accessori per riporre ordinatamente indumenti. Le diverse altezze dei fori sul profilo permettono flessibilità nella disposizione dei ripiani e delle cassettiere. Da segnalare, infine, la storica produzione di armadi realizzati con strutture in tamburato di abete e acero naturale; il tutto corredato dal certificato di "Vero Legno" dell'omonimo consorzio.

1

1 Mood System, porta battente con telaio in alluminio anodizzato, pannello in lamina di alluminio.
2 Mood System, porte scorrevoli a scomparsa nella parete. Telaio in noce, maniglie incassate e vetro acidato temperato.
3 Mood System, porte a libro con telaio in alluminio anodizzato e vetro acidato temperato.
4 Sidus, montanti millerighe in alluminio anodizzato, ripiani bianchi con bordo frontale in alluminio.

***1** Mood System, side-hinged door with frame in anodized aluminum, panel in aluminum lamina.*
***2** Mood System, retractable sliding doors that disappear into the wall. Frame in walnut, built-in handles and etched toughened glass.*
***3** Mood System, folding doors with frame in anodized aluminum and etched toughened glass.*
***4** Sidus, ribbed uprights in anodized aluminum, white shelves with frontal edge in aluminum.*

2

3

4

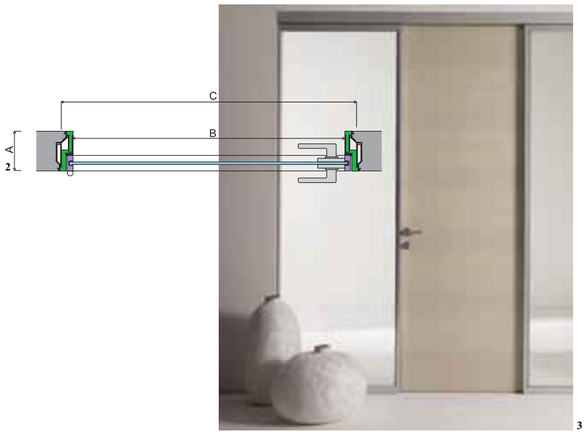
Mood System, Sidus and Signo

Founded in 1962, Res has made top quality and painstaking research its Rock of Gibraltar, expressed through gimlet-eyed attention to raw materials and design keyed to contemporary living. Outstanding among Res's products is «Mood System», a program of doors for dividing spaces and rooms, which satisfies all of the customer's needs. It comprises sliding doors, side-hinged doors and folding doors. The management of a single frame in anodized aluminum guarantees the ultimate in system flexibility. The frame comes with facings in cherry, walnut or lacquer. In-depth research and exquisite detail work are what impact the onlooker, as soon as he sees «Sidus», a design made up of solid uprights in ribbed aluminum and shelves in white or maple laminate equipped with spots. «Sidus» embodies the highest expression of dynamism and flexibility for areas used for storing things, such as wardrobe cabins. One of the results of Res's research is «Signo», multi-functional paneling for niches or linear walls. Based on the connection to a profile in anodized aluminum, fastened to the wall and easy to assemble, it makes possible the use of various accessories for putting clothes away in apple-pie order. The various heights of holes on the profile allow flexibility in the arrangement of shelves and chests of drawers. Worthy of note, lastly, is the company's history-making output of wardrobes made with structures in fir and natural maple veneer, the whole accompanied by the "Real Wood" certificate, put out by the consortium of the same name.

Planus

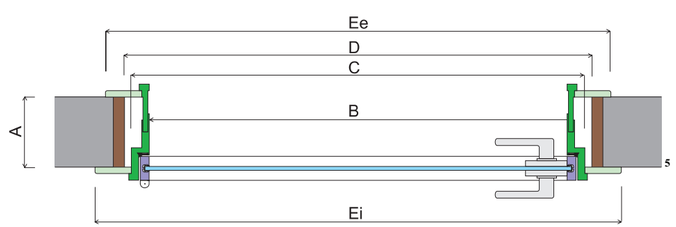
La porta «Planus» progettata da Antonio Citterio, rappresenta la naturale estensione delle pareti mobili «Pavilion». L'unione dei due prodotti è ora in grado di soddisfare le richieste di un mercato esigente, sia come completa offerta tipologica (porte scorrevoli a tutta altezza, ante battente con o senza coprifilo, ante a filo muro e scorrevoli interno muro) sia come programma integrato capace di coniugare le diverse opzioni. Numerosi i valori aggiunti: cerniere brevettate con regolazione in altezza e profondità, stipiti sempre in alluminio, con o senza coprifili, predisposizione per il montaggio di maniglie personalizzate, opzioni di nottolino o serratura Yale eccetera. «Planus» viene offerta in tre versioni: «Filomuro», integrata e livellata alla parete. In questa versione viene applicato lo stipite in alluminio a un controtelaio Tre-Più inserito nel muro e predisposto a mazzetta. «Planus Uno» è una porta battente dotata di stipite con coprifilo. Ha uno stipite in alluminio adattabile a qualsiasi tradizionale falsotelaio. «Planus Due» è dotata di stipite in alluminio senza coprifilo. Questa versione prevede il montaggio di un falso telaio fornito direttamente da Tre-Più, che rende facile e veloce l'applicazione allo stipite. Per «Planus» sono programmate ante in cristallo colorato temperato, trasparente o acidato (come la collezione «Pavilion»), ante laccate bianco poliestere brillante o laccato bianco opaco oppure in essenza di rovere bianco. Per la versione «Filomuro» è prevista un'anta impiallacciata grezza personalizzabile.

1



3

4



5

1 Planus Filomuro.
2, 3 Sezione orizzontale e ambientazione di Planus Due.
4, 5 Planus Uno e sezioni orizzontali.

***1** Planus Filomuro.*
***2, 3** Horizontal cross-section and setting by Planus Due.*
***4, 5** Planus Uno and horizontal sections.*

Planus

The «Planus» door, which was designed by Antonio Citterio, is the natural extension of «Pavilion» mobile walls. The union of the two products is now capable of satisfying the demand of a challenging market, not only as a complete typological offering (ceiling-high sliding doors, side-hinged leaves either with or without masking profiles, leaves that are flush with the wall and slide within the wall), but also as an integrated program capable of combining the various options. There are numerous added values, such as patented height- and depth-adjustable hinges, door jambs in aluminum, as always, with or without masking profiles, an affinity for the assembly of customized handles, latch or Yale lock options etc. «Planus» is being offered in three versions – «Filomuro», built-in and made level with the wall. Applied in this version is a Tre-Più jamb in aluminum and an inner frame, inserted into the wall and prepared to house a reveal. «Planus Uno» is a side-hinged door that comes equipped with a jamb and masking profile. It has a jamb in aluminum for any traditional inner frame. «Planus Due» is equipped with a jamb in aluminum with no masking profile. This version provides for the assembly of a false frame supplied by Tre-Più, which makes its application to the jamb easy and rapid. Programmed for «Planus» are doors in toughened, transparent or etched, coloured plate glass (like the «Pavilion» collection), doors lacquered bright polyester white or lacquered opaque white or in white oak. Provided for the «Filomuro» version is an unfinished veneered door that can be customized.

Pavimentazione Cementix

«Cementix» è una pavimentazione continua composta da uno speciale stucco di formulazione Unicraft, che permette di ottenere ampie superfici continue, prive di giunti, dello spessore di circa 3-4 millimetri. È stato concepito come soluzione minimalista per soddisfare l'attuale tendenza delle architetture moderne, infatti, costituisce un'alternativa al battuto di cemento di cui riproduce l'effetto, ma con la pregevole caratteristica di ovviare agli alti spessori tipici di quest'ultimo (10-12 centimetri), alle notevoli difficoltà logistiche di cantierazione e al formarsi di fessure. Il materiale è molto duttile e partendo dall'effetto tipo battuto cemento è possibile, procedendo con stesure di più mani, raggiungere effetti di tipo marmorino, con finitura finale opaca-satinata. Le resistenze sono adeguate al forte traffico da calpestio di negozi. Si può ottenere pressoché qualsiasi colore partendo dalla tinta base naturale – grigio perla – del materiale.

Cementix flooring

«Cementix» is a seamless flooring that's made up of a special stucco, formulated by Unicraft, which enables the user to achieve unrestricted seamless surfaces, free of joints, measuring roughly 3-4 millimeters in thickness. Conceived as a minimalist solution to satisfy the present trend in modern architecture, it constitutes an alternative to concrete flooring, whose effect it reproduces. However, it boasts three unbeatable assets. It has flattened the thicknesses typical of the latter (10-12 centimeters), done away with formidable logistical storage problems and eliminated the formation of cracks. The material is very supple and, starting with the concrete flooring type effect, it's possible to create marmoreal effects, with a final opaque-silked finish, by applying coat after coat until the desired look is obtained. Resistances are suited to the heavy wear of store traffic. Almost any colour can be gotten by starting with the natural base – pearl grey – of the material.

1

2

3

1 - 3 Vedute dello spazio espositivo per mobili Interni di Bergamo. La pavimentazione dell'area, di circa mille metri quadrati, non ha richiesto l'impiego di giunti.

1 - 3 *Views of the Interiors exhibit space for furniture in Bergamo. The flooring of the area of roughly a thousand square meters, did not require the use of joints.*

Finiture d'interni · *Interiors decors file*

Numeri di codice *Code number*

Algalite	**901**
Centro Affari Veneto	**902**
Umberto Confalonieri & C.	**903**
Cooplegno	**904**
Fosam	**905**
Gerflor	**906**
Louis de Poortere	**907**
Making Glass	**908**
NMC	**909**
Res	**910**
Tre-P & Tre-Più	**911**
Unicraft	**912**

Servizio gratuito lettori

Per ricevere ulteriori informazione sugli inserzionisti inserire il loro numero di codice, barrare la casella desiderata e spedire la cartolina alla Editoriale Domus presso l'indirizzo indicato sotto. Tutte le richieste saranno evase se spedite entro 8 mesi dalla data della rivista.

Free enquiry service

To receive further information on advertisers insert their code number, tick the appropriate boxes and mail the form to the address below. All requests will be fulfilled if sent within 8 months of this issue.

Numero di codice inserzionista: ( )

- ☐ Documentazione
- ☐ Indirizzo
- ☐ Distribuzione
- ☐ Punti vendita
- ☐ Richiesta di contatto diretto

Advertiser code number : ( )

- ☐ *Literature*
- ☐ *Address*
- ☐ *Distribution*
- ☐ *Selling points*
- ☐ *Request for direct contact*

Numero di codice inserzionista: ( )

- ☐ Documentazione
- ☐ Indirizzo
- ☐ Distribuzione
- ☐ Punti vendita
- ☐ Richiesta di contatto diretto

Advertiser code number : ( )

- ☐ *Literature*
- ☐ *Address*
- ☐ *Distribution*
- ☐ *Selling points*
- ☐ *Request for direct contact*

Numero di codice inserzionista: ( )

- ☐ Documentazione
- ☐ Indirizzo
- ☐ Distribuzione
- ☐ Punti vendita
- ☐ Richiesta di contatto diretto

Advertiser code number : ( )

- ☐ *Literature*
- ☐ *Address*
- ☐ *Distribution*
- ☐ *Selling points*
- ☐ *Request for direct contact*

Numero di codice inserzionista: ( )

- ☐ Documentazione
- ☐ Indirizzo
- ☐ Distribuzione
- ☐ Punti vendita
- ☐ Richiesta di contatto diretto

Advertiser code number : ( )

- ☐ *Literature*
- ☐ *Address*
- ☐ *Distribution*
- ☐ *Selling points*
- ☐ *Request for direct contact*

Numero di codice inserzionista: ( )

- ☐ Documentazione
- ☐ Indirizzo
- ☐ Distribuzione
- ☐ Punti vendita
- ☐ Richiesta di contatto diretto

Advertiser code number : ( )

- ☐ *Literature*
- ☐ *Address*
- ☐ *Distribution*
- ☐ *Selling points*
- ☐ *Request for direct contact*

Ai sensi della Legge 675/96 sulla Privacy, la informiamo che i suoi dati, raccolti con la compilazione in questa scheda, saranno trattati con modalità prevalentemente informatiche. Nel rispetto delle norme di sicurezza essi verranno trasmessi alle Aziende da lei indicate le quali provvederanno a inviarle il proprio materiale pubblicitario.
Tuttavia, in caso di rifiuto da parte sua al conferimento e al trattamento dei suoi dati non potremo dare corso a tali adempimenti.
I suoi dati potranno essere utilizzati dall'Editoriale Domus e dalle Società collegate per la promozione commerciale di riviste o di altri prodotti.
A lei competono tutti i diritti previsti dall'articolo 13 della Legge 675/96.
Responsabile del trattamento è l'Editoriale Domus S.p.A., via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano (MI).

In compliance with Privacy Law 675/96, we inform you that your data, gathered when this card was compiled, will be treated with computing procedures, mainly.
They will be transmitted by us, in conformity with security norms, to companies indicated by you, which will take care of sending you their advertising material.
However, if you should refuse to permit the transmission and processing of your data, we shall be unable to carry out the above procedures.
Your data may be used by Editoriale Domus and associated companies for the commercial promotion of magazines or other products.
You are entitled to all the rights provided for by article 13 of Law 675/96.
In charge of data processing: Editoriale Domus S.p.A., Via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano (Milan).

Nome/*Name* **Cognome/*Surname***

Via e Numero/*Number & Street*

Città/*Town*

Cap/*Postal Code*

Prov/*State/Region* **Nazione/*Country***

Direzione Pubblicità, Servizio gratuito lettori, P.O. BOX 13080, 20130 Milano (Italia)

Each office is a small world in its own right, made up of people, jobs, ambitions, long hours, fun, and success. Which is why today we produce 15 different office swivel chairs in 421 different versions and in a variety of colours. Needless to say, all of them conform to the EU guidelines for computer workstations. For further information call Vitra (International) AG, Birsfelden, phone ++ 4161/3771509, fax ++ 4161/3771510, www.vitra.com.
Vitra is represented in Italy through Unifor S.p.A., Milan, phone 02/967191.

new workspirit **vitra.**

La copertina
The cover

Collaboratori
Collaborators
Cecilia Avogadro
Alessandro Bini
Federico Bucci
Daniel Capella
Rachaporn Choochuey
Giuliano Della Pergola
Laura De Meo
Luigina De Santis
Beppe Finessi
Kenneth Frampton
Fabio Grazioli
Claus Käpplinger
Caterina Majocchi
Stefano Mirti
Zaida Muxi Martínez
Gianni Pettena
Francesca Picchi
Elena Pontiggia
Darko Prolic
Paola Proverbio
Antonino Saggio
Kazuko Sato
Michael Speaks
S. Frederick Starr
Ruriko Valota
Joan Vinyets
Michael Webb
Suzan Wines

Fotografie
Photographs
Tom Bonner
Paola De Pietri
Ramak Fazel
Alberto Ferrero
F. Giacobetti
Wilmar Koenig
Yoshinori Kuwahara
Akira Kuwayama
Stefano Mirti
Michio Noguchi
Gustavo Sosa Pinilla
Paul Warchol
Gerald Zugmann

Traduttori
Translators
Duccio Biasi
Enrica Focacci
Anna Clara Ippolito
Charles McMillen
Dario Moretti
Carla Russo
Veronica Scortecci
Michael Scuffil
Virginia Shuey Vergani
Rodney Stringer

Domus 826 Maggio *May* 2000

Autore *Author*	Progettista *Designer*		Titolo		*Title*
			Architettura		***Architecture***
François Burkhardt	Giancarlo De Carlo	2	Uno sguardo indietro verso il futuro	*2*	*Looking back to the future*
	Giancarlo De Carlo	9	Nuova Facoltà di Economia, Urbino	*9*	*The new Faculty of Economics, Urbino*
Kenneth Frampton	Steven Holl	16	Cranbrook Institute of Science, Bloomfield Hills, Michigan, USA	*16*	*Cranbrook Institute of Science, Bloomfield Hills, Michigan, USA*
François Burkhardt	Hans Hollein	28	Scuola materna e nido, Donau-City, Vienna	*28*	*Nursery school at Donau-City, Vienna*
Claus Käpplinger	Hinrich Baller Doris Piroth	36	Palazzo dello sport e asilo nido in Winterfeldtplatz, Berlino	*36*	*Sports centre and nursery school at Winterfeldtplatz, Berlin*
Michael Speaks	Eric Owen Moss	42	Due architetture recenti, Culver City, California	*42*	*Two recents architectures, Culver City, California*
			Interni		***Interiors***
Beppe Finessi	Fabio Novembre	54	Ristorante - bar SHU, Milano	*54*	*SHU restaurant-bar, Milan*
			Design		***Design***
Zaida Muxi Martínez		60	Il design a Buenos Aires la sindrome dell'araba fenice	*60*	*Design in Buenos Aires the phoenix syndrome*
Daniel Capella	John Thackara	70	Internet è la causa di una rivoluzione estetica	*70*	*The Internet is the cause of an aesthetic revolution*
Joan Vinyets		80	Per un altro marketing. Il nuovo design si basa sull'esperienza	*80*	*Towards a different marketing. New design based on experience*
Maria Cristina Tommasini	Werner Aisslinger	86	Dalla sperimentazione al prodotto: Soft, chaise longue in gel morbido	*86*	*From experimentation to product: Soft, a chaise longue in soft gel*
	Fabrica	88	Comunicazione *Domus* per il Salone del Mobile	*88*	*A* Domus *release for the Milan Furniture Show*
Francesca Picchi		90	Dossier: Pieghevole	*90*	*Dossier: Foldable*
		94	Geometrie pieghevoli	94	*Folding geometries*
Stefano Mirti Rachaporn Choochuey		96	Piegare ai minimi termini per vivere al massimo delle possibilità	96	*Folding to minimum terms to get the most out of living*
Stefano Mirti Rachaporn Choochuey		100	Metafore pieghevoli	100	*Folding metaphors*
Kazuko Sato Ruriko Valota		102	Nelle pieghe della tradizione	102	*In the fold of tradition*
			Evento		***Event***
François Burkhardt		109	Karoly Kos e il movimento organico ungherese	*109*	*Karoly Kos and the Hungarian organic movement*
			Arte		***Art***
Pierre Restany		115	Londra 2000	*115*	*London 2000*
		113	**Libri**	*113*	***Books***
			Itinerario		***Itinerary***
		131	Cereghini e Lecco (N. 167)	*131*	*Cereghini and Lecco (N. 167)*
			Rassegna		***Product Survey***
Maria Cristina Tommasini		139	Edilizia: materiali e sistemi	*139*	*Building: materials and systems*
		159	**Calendario** Concorsi, congressi e mostre d'architettura, design e arte	*159*	***Calendar*** *Competitions, congresses and exhibitions of architecture, design and art*
		164	**Autori**	*164*	***Protagonists***

Giancarlo De Carlo **Uno sguardo indietro verso il futuro** ***Looking back to the future***

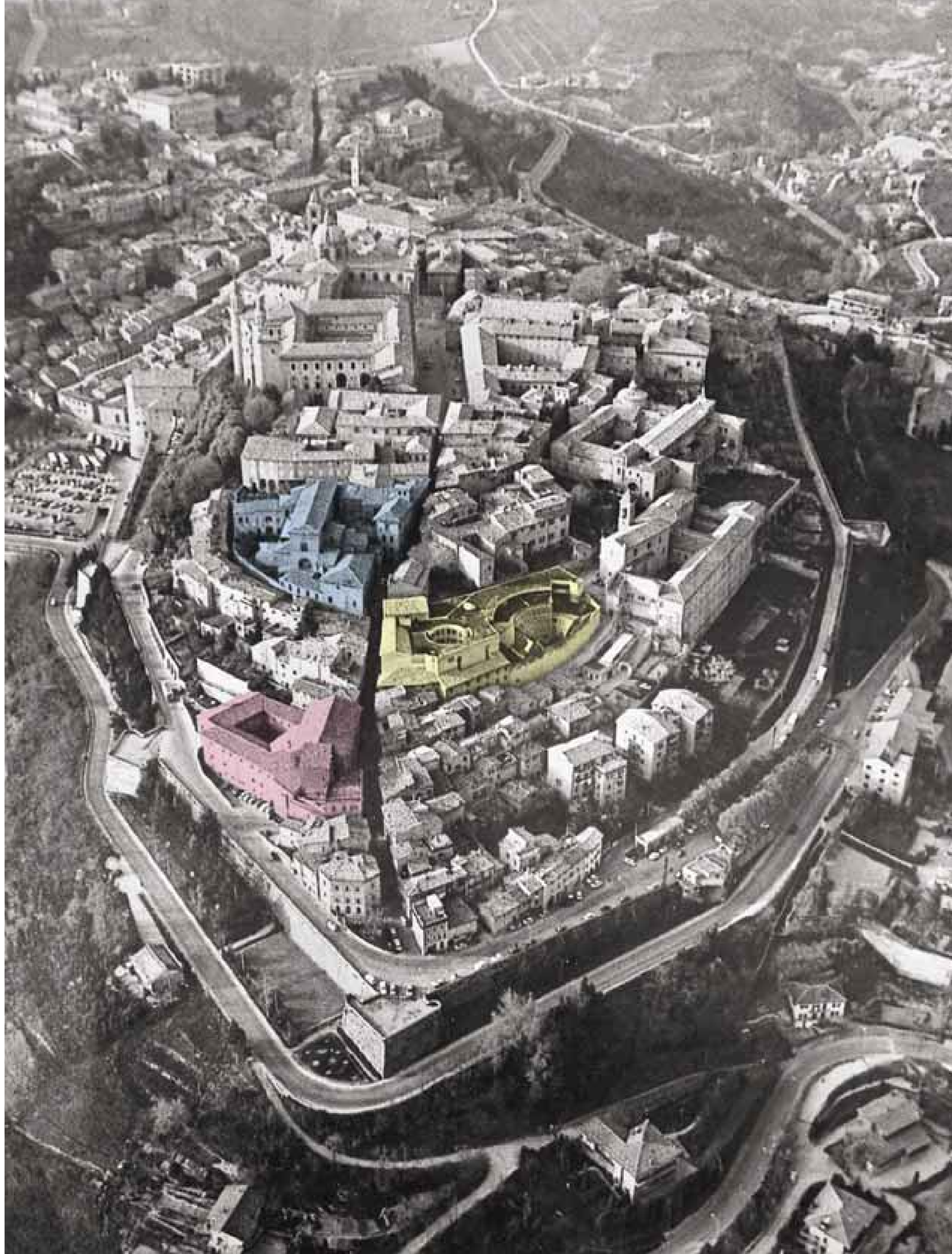
Tutti sanno che l'architettura moderna era nata in un clima di grande impegno politico e sociale e che oggi di quel clima sono rimaste poche tracce. Si dice infatti che gli architetti si occupino superficialmente dei problemi che affrontano, perché non vogliono essere coinvolti coi loro aspetti politici e sociali. Se si confronta il periodo eroico dell'architettura moderna (anni '10-30 del secolo scorso) con l'architettura dei nostri giorni si vede subito che la passione degli architetti era concentrata sui grandi temi, mentre oggi i temi sono casuali e sparsi; tutto sommato sono socialmente irrilevanti. Per esempio il tema dell'abitazione polarizzava l'attenzione di tutti gli architetti di quel tempo: non c'era architetto 'moderno' che non volesse confrontarsi con il problema dell'alloggio. Tutti pensavano che la soluzione di quel problema avrebbe cambiato il mondo; che se tutti avessero potuto abitare in alloggi igienici, comodi, disegnati accuratamente, eleganti, a basso costo, la società avrebbe trovato un equilibrio stabile, più mirato alla libertà e alla giustizia; quindi il mondo sarebbe stato diverso.
Era un vero o un falso problema? Se ne può discutere a lungo e arrivare a svariate conclusioni. Ma è sicuro che gli architetti moderni del periodo eroico credevano a quell'equazione semplice e che, con quella fede, hanno prodotto molti progetti mirabili.
Dopo quel grande tema, in parallelo o in sequenza, sono venuti altri temi, più o meno grandi e coinvolgenti. Il territorio, per esempio: come organizzarlo e dargli una forma diversa da quella che gli viene impressa dalla speculazione economica e dalla burocrazia. Ristabilite le regole del vivere quotidiano degli individui e delle famiglie attraverso una nuova concezione dell'abitazione, come si organizza il territorio per una società equilibrata e civile, che aspira a vivere in una democrazia regolata da un'economia improntata alla solidarietà? A questo pensavano gli architetti moderni dei CIAM quando si erano riuniti sul Paris II per scrivere la Carta d'Atene.
Tra loro c'era Fernand Léger, grande pittore molto vicino agli architetti. Ho avuto la fortuna di conoscerlo bene perché, per pochi soldi, ha fatto un meraviglioso dipinto su un piroscafo Liberty che stavo trasformando in nave passeggeri a Marsiglia nel 1952. In quell'occasione ho lavorato con lui nel suo atelier della banlieu, ho avuto modo di discutere e di girare con lui per Parigi commentando la città e i suoi cartelloni pubblicitari. Ebbene, sul Paris II Legér aveva fatto un discorso che forse è ancora attuale. Avvertiva i suoi amici architetti che stavano entrando in una "zona fredda" e che non c'era più da scherzare. Occuparsi del territorio e della città – diceva – implica un grande impegno politico e sociale. Non si tratta più di persuadere un committente a farsi fare la casa in un modo particolare, si tratta di cambiare l'habitat degli esseri umani e questo vuol dire scontrarsi duramente col potere politico ed economico.
Léger aveva senza dubbio ragione. Quanti architetti ce l'hanno fatta a sopportare quel cambiamento di temperatura? Quanti sono riusciti a dare un implicito – ho detto 'implicito' – senso 'politico' alla loro architettura? Io credo che alcuni ci siano riusciti ma era il periodo eroico del Movimento Moderno, che durò poco.
Ebbene, io sono di una generazione dopo, ma mi sono formato in quella atmosfera. Tutto il mio interesse era rivolto all'architettura, ma pensavo all'architettura come a una attività capace di produrre cause materiali che contribuissero a cambiare il mondo e a migliorarlo. Del resto grande influenza aveva avuto sui miei atteggiamenti il pensiero anarchico, che avevo conosciuto attraverso gli scritti di Kropotkine, di Geddes, dei protagonisti dell'Arts and Craft e del movimento libertario inglese. Su questa linea avevo imparato che l'architettura è un'arte socialmente utile, e non solo perché serve bisogni materiali ma perché sollecita alla critica e apre prospettive stimolanti e ottimiste sul mondo di domani.
Restava però che il mio centro era l'architettura e non la politica. Non sono mai stato membro di un partito, infatti; mai sono stato un militante. Quando mi era stato proposto di andare a fare il Senatore insieme a Elio Vittorini e Giulio Einaudi avevo rifiutato, perché il mio mestiere era fare l'architetto. Però ero sicuro che l'architettura, per essere significativa, deve assumere un ruolo e una responsabilità sociale. Altrimenti finisce con l'essere accessoria e quindi insignificante.
Ma il ruolo, come per tutte le attività umane, deve essere sostenuto da una larga opinione. L'architettura, in molti periodi storici, condivisa lo è stata; ma nel recente passato è stata energicamente spinta a considerarsi autonoma e ha perso la capacità di essere linguaggio universale, di essere capita ed eventualmente esperita da tutti. Ed è corsa verso la specializzazione.
Io penso che questa corsa porti a un baratro rischioso, però credo anche che la corsa finirà col

Questo contributo nasce da una conversazione tra Giancarlo De Carlo e François Burkhardt che ha avuto luogo a Milano il 17 febbraio 2000.

This contribution springs from a conversation which Giancarlo De Carlo had with François Burkhardt in Milan on 17 February 2000.

Pagina a fronte: veduta aerea di Urbino (foto Butterworth-Heinemann Ltd). Sono evidenziati tre siti storici in cui Giancarlo De Carlo ha realizzato dei dipartimenti universitari: la Facoltà di Legge (1966-68, in rosso), la Facoltà di Magistero (1968-76, in giallo) e la Facoltà di Economia (recentemente completata, in azzurro), presentata in questo numero.

Facing page: aerial view of Urbino (photo Butterworth-Heinemann Ltd). Highlighted are three historic sites on which Giancarlo De Carlo has built university departments: the Faculty of Law (1966-68, in red), the Faculty "di Magistero" (attended by students holding teaching diplomas) (1968-76, in yellow), and the Faculty of Economics (recently completed, in light blue), which is presented in this issue.



cambiare direzione: sono convinto che ogni essere umano, nel suo profondo, aspiri a organizzare e dare forma al proprio ambiente fisico, a sua immagine. Per questo mi sono occupato di partecipazione.
Tante sciocchezze sono state dette sulla partecipazione e in particolare sul mio modo di praticarla in architettura. Non è questa la circostanza più adatta a rettificare, però almeno due punti vorrei fissarli. Il primo è che per la partecipazione non esistono ricette, perché ogni volta è diversa da tutte le altre volte essendo diversi gli interlocutori. Il secondo è che esistono due modi di partecipazione: quello diretto e quello indiretto.
Ho avuto occasione di mettere insieme alcune operazioni di partecipazione diretta: a Terni, a Mazzorbo, a Pavia e a Rimini. Dovrei dire che non sono riuscite; ma bisogna tener conto che la partecipazione fallisce sempre per il fatto che è nella sua natura dilagare e continuare a spostare in avanti i suoi obiettivi; per cui finisce per allarmare quelli che detengono il potere, che alla fine la stroncano. Tuttavia qualcosa resta: più o meno, secondo i casi. Delle operazioni che dicevo, molto è rimasto a Terni e a Mazzorbo; qualcosa a Rimini – che continua a volare nel cielo romagnolo come un aquilone; poco a Pavia a causa dell'arretratezza culturale e politica del sistema universitario italiano.
Bisogna tener conto che i progetti di cui sto dicendo li avevo fatti quando, ancora una volta, sembrava che il mondo stesse cambiando; quando c'era la rivolta dei giovani e si stava diffondendo una nuova coscienza sindacale, chiara e determinata. Non credo proprio che avrei potuto farli oggi quei progetti ed essere ascoltato come allora; perché il mondo è tornato come prima. Il mondo l'ho visto due volte tornare come prima: subito dopo la seconda guerra e dopo le rivolte del 1968. Il tornare indietro del dopo '68 dura ancora e non si sa dove potrà fermarsi. Si sa però che progetti come quelli che dicevo non si possono più fare: non c'è più l'ingenuità necessaria a crederli possibili; l'utopia è stata ritirata da tutti i supermercati della politica e della cultura.
Del resto di questo mi ero reso conto subito e avevo cambiato rotta. A Urbino, nel Laboratorio Internazionale (ILAUD) avevamo cominciato a lavorare fin dal 1978 su come l'architettura deve cambiare per rendere possibile, stimolare, la partecipazione. Il problema non era più come far partecipare all'architettura, ma come fare un'architettura che potesse essere partecipata: come cambiare la sua sostanza per renderla comprensibile, percepibile e anche utilizzabile come mezzo di espressione; rifiutando i modi schematici e insignificanti usati con sussiego dalla progettazione convenzionale, dall'accademia e dalle riviste. Alludo a quel sotto-linguaggio architettonico che non si preoccupa granché di essere compreso né di essere utilizzato perché è rivolto a una piccola cerchia di addetti che non ascoltano perché in realtà quello che discutono non li interessa.
In quell'epoca, verso la fine degli anni '70, la mia ricerca si è sempre più concentrata sul linguaggio e si è sviluppata in una sequenza di progetti, compresi quelli più recenti che spero di realizzare. La mia ricerca è verso un linguaggio appropriato alle circostanze, comprensibile, molteplice, in sintonia con la tradizione – perché altrimenti non ha storia – ma dissonante per la sua forza di innovazione, altrimenti non rappresenta la complessità del nostro tempo. Si tratta di un sottile gioco di equilibrio tra reale e immaginario, concretezza e utopia, per contribuire a cambiare (indirettamente, attraverso impercettibili riflessioni) il mondo oltre che l'architettura.
È un lavoro piuttosto duro – come sai – che può portare all'esaltazione, ma anche alla disperazione e alla solitudine. Mi ha aiutato a superare queste oscillazioni il lavorare col mio Laboratorio (l'ILAUD), per venticinque anni, ogni anno per cinque settimane, con una settantina di giovani architetti e studenti venuti da quindici università europee e nord-americane a Urbino, Siena, San Marino e Venezia. Mentre avanzava il fronte della scempiaggine postmoderna, mentre gli equilibristi del linguaggio scavavano l'abisso dell'incomunicabilità, noi resistevamo, in modo attivo: cercando di capire per quali vie il progetto può diventare veicolo di comunicazione profonda e inclusiva. In un periodo in cui si faceva ogni sforzo per fare diventare lo spazio bidimensionale, in cui l'economia tendeva a identificarsi col libero mercato abbiamo cercato di recuperare il senso che ha l'architettura quando ogni sua mossa è necessaria – quindi economica – e ogni sua aggettivazione (sociale, ecologica, ambientale ecc...) superflua perché già implicita nel nome.
Ci siamo riusciti? Probabilmente no, o non del tutto. Ma io penso che in questi ultimi anni, malgrado il basso tono della contraffazione postmoderna, l'architettura abbia acquisito idee e strumenti che le potrebbero consentire di esercitare un ruolo di fondamentale importanza nella società contemporanea. È vero che la volontà di comunicare si è sbiadita, ma è anche vero che sono diventati incredibilmente efficienti, rapidi e onnipresenti i mezzi di comunicazione.
È vero che la nozione di spazio è uscita dalla mente degli architetti e non è più la sostanza ultima dell'architettura, ma è anche vero che lo spazio fisico è diventato il più sicuro – forse l'ultimo – riferimento per la vita degli esseri umani.
Gli architetti ormai progettano per linee, piani, lamine, strati, ma gli esseri umani si rappresentano, si riconoscono, si confrontano, descrivono se stessi e gli altri, raccontano, senza mai staccarsi dalla concretezza della scena tridimensionale che è lo spazio.
Non c'è nessuno che racconti qualcosa senza dire dello spazio fisico in cui accade. Per questo io credo che lo spazio reale non potrà mai essere sostituito o spento o scavalcato dallo spazio virtuale; anche se considero le ricerche sul virtuale interessanti: un'apertura in più che apre altre vedute; che aggiunge ma non sostituisce, perché la sostituzione produrrebbe alienazione recidendo modi di percepire e di conoscere che sono corrispondenti alle ragioni della nostra esistenza e le rafforzano.
Stiamo correndo questo pericolo, non c'è dubbio: ma proprio per questo la figura e la qualità dello spazio fisico sono diventati valori fondamentali.
Tu sai che mi dedico molto a quello che faccio – al lavoro dedico molta energia perché i miei obiettivi sono ambiziosi. Spesso sono a lungo termine, perché sono concatenati e durano nel tempo; come è successo a Urbino dove la concatenazione dura dal 1951 a oggi. Qualcuno mi chiede se non sono stato fortunato a trovare una committenza così costante e io rispondo che è vero, ho avuto fortuna, ma in realtà a Urbino ho progettato anche la committenza e la sua costanza. Il mio rapporto con il comune e con l'Università è una componente del progetto al quale ho lavorato per cinquant'anni.
La mia collaborazione con Carlo Bo è il frutto di un progetto reciproco: lui mi ha aiutato a capire il senso profondo del lavoro che stavo facendo; io ho contribuito a farlo entrare nel ruolo di grande committente di opere che danno gloria alla città e a lui stesso. Questo è stato possibile – perfino facile – perché si è innestato su un'amicizia profonda e grande stima reciproca.

A Urbino ho costruito edifici nuovi ma ho anche recuperato alcuni edifici antichi del centro storico che erano nati come conventi e che ho trasformato in sedi universitarie.
Tu sai che in Italia il 'recupero', soprattutto se avviene in un centro storico, è occasione di controversie cruente. Ho detto 'cruente' a ragion veduta, perché si formano vere e proprie bande che appena sentono odore di architettura moderna scendono in campo e cercano di disintegrare con ogni mezzo chiunque sostenga che gli edifici storici di valore debbano essere preservati rigorosamente nella loro identità strutturale e morfologica, però bisogna allo stesso tempo re-introdurli nel circuito delle attività contemporanee, se si vuole renderli partecipi dei loro contesti urbani e ambientali, protagonisti e stimolatori di energie. Questo è il recupero e non ci sono alternative se non quella dell'ibernazione "a rovina", che non è un restauro ma un falso, perché per restaurare bisogna progettare e il progetto è in ogni caso cambiamento.
Il restauro di un evento spaziale mette in gioco la storia, la cultura, gli strumenti, il gusto, di chi lo compie; per cui il punto di arrivo è inevitabilmente diverso da quello di partenza. Spesso il restauro è necessario e, se condotto scientificamente, dà risultati efficaci culturalmente, ma l'uso di mezzi scientifici implica di riconoscere che niente può tornare a essere come era un tempo. Sostenere che non è così è deviante e diventa perfino truffaldino quando si fa finta di non saperlo.
Nei progetti di recupero di Urbino ho usato in particolare due strumenti messi a punto dalla ricerca dell'ILAUD: la lettura e la progettazione tentativa. Con la lettura si entra dentro l'edificio e si cerca di comprenderlo interamente, nello spazio e nel tempo, attraverso la registrazione e l'interpretazione dei suoi segni. Tutto è in quei segni – la storia, le vicende, le relazioni interne ed esterne, i consensi e i conflitti, i successi e i fallimenti delle tecniche, i tessuti sincronici e diacronici delle forme – e mettendoli insieme, confrontandoli, sovrapponendoli, staccandoli ecc... si finisce col sapere tutto dell'edificio e delle relazioni col suo contesto, dei suoi equilibri e dei suoi squilibri, del suo bisogno di trasformazione, della sua capacità di resistere alla trasformazione (come se si riuscisse ad ascoltare un cd senza amplificatore, solo passando i polpastrelli sulle sue invisibili ondulazioni).
Parallela e complementare alla lettura è la progettazione tentativa, che del resto si svolge contemporaneamente e consiste di sequenze progettuali destinate a saggiare gli effetti delle trasformazioni che si propongono e – allo stesso tempo – a costringere l'edificio a svelarsi; per procedere stringendo progressivamente verso il nuovo stato di equilibrio che ci si propone di raggiungere. Si tratta di un gioco sottile che richiede immaginazione e competenza e che si risolve ancora una volta, come sempre, sul piano del linguaggio. Lungo il corso della sua messa a punto cadono le soluzioni scontate e facili e si arriva a muoversi in un campo di coerenze che non sono più stilistiche. Si potrebbero dire 'esistenziali'; nel senso che concordano con la natura, la cultura, le aspettative, il potenziale del caso specifico – l'esistenza unica – di cui ci si sta occupando.
Se avrai occasione di andare a Urbino e visiterai il Battiferri, vedrai che ha conservato la sua identità, ma è anche cambiato. È cambiato senza negare la sua natura, la sua storia e la sua figura, sviluppando le energie che teneva in riserva fin dall'origine nel suo codice genetico. Vedrai la lunga concatenazione longitudinale di aule che si affacciano una sull'altra attraversando tutto l'edificio dal confine con il convento delle monache agostiniane fino alla via Piave, dove un tempo giravano le mura medievali.
Ebbene, questa possibilità c'era già, prima del mio intervento; ma non lo si sapeva, bisognava trovarla. Dopo averla trovata, le ho dato il peso che doveva avere; e per farlo non ho falsificato gli spazi esistenti né gli ho appiccicato sopra piani e volumi che prima non c'erano. Ho ri-combinato quello che già esisteva, eliminando il superfluo e aggiungendo l'essenziale, attraverso una progettazione sempre più avvolgente che metteva "in tentazione" le varie parti dell'edificio e registrava il loro modo di reagire. A un certo punto, a mano a mano che lo conosci e ti immedesimi con le sue vicende e i suoi caratteri, l'edificio stesso suggerisce come intervenire.
E questa non è un'immagine retorica; al contrario, perché quel modo di dialogare fra l'edificio e chi lo progetta è l'essenza del pensare e fare architettura.
Credo che tutti gli architetti di ogni tempo, che hanno progettato opere di grande qualità, siano entrati nelle situazioni che affrontavano attraverso quel dialogo penetrante e senza fine. E mi sembra che non esista reale differenza tra recuperare edifici storici e costruire edifici nuovi. Dopotutto ogni intervento architettonico è un recupero, di un edificio esistente oppure di uno spazio vuoto: che non è mai un negativo ma una situazione ambientale particolare e tuttavia dotata di relazioni col suo contesto immediato, con la città, col territorio e con la natura. Anche in questo caso il progetto ha lo scopo di stabilire un nuovo stato di equilibrio – coerente con quello preesistente e aperto alle esigenze del presente – con la consapevolezza che si tratterà di un equilibrio destinato a cambiare quando cambieranno le esigenze, col passare del tempo e per il consumo dell'uso.
Si volteggia dunque dentro un processo dinamico che rende impossibile di ancorarsi a uno stile. Seguendo il moto del cambiamento il linguaggio si distende su vari piani per essere largamente comprensibile e incorporare il più possibile di significati. Cessa di essere ottusamente eclettico e diventa molteplice.

Everybody knows that modern *architecture started life in a climate of deep political and social commitment, and that very few traces of that climate remain today. Indeed it is said that architects concern themselves only superficially with the problems put to them, because they don't want to get involved in their social and political aspects. Now if we compare the heroic period of modern architecture (from the 1910s to the 1930s) with the architecture of today, we see at once that the architects' passion was concentrated on grand themes, whereas today the themes are random and scattered; and all things considered, they are socially irrelevant. For example, the question of homes was one that had focused the attention of all the architects of that time: there was no 'modern' architect who did not wish to measure his strength with the housing problem. All of them felt that the solution to that problem would have been to change the world; that if everybody could have lived in hygienic, comfortable, thoughtfully designed, elegant and low-cost housing, society would have found a stable balance, better related to freedom and justice. Thus the world would have been a different place.*
Was this a true or a false issue? Well, we could go on arguing about that for a long time, and come to all sorts of conclusions. But one thing is sure: that the modern architects of the heroic period believed in that simple equation. And in the light of that faith, they produced a large number of admirable projects.
That grand theme, on a parallel or in sequence,

Domus 826 Maggio *May* '00

was followed by others, more or less grand and involving. The countryside, for example: how to organize and give it form, different to that impressed on it by economic speculation and bureaucracy. Having re-established the rules of daily life for individuals and families through a new concept of housing, how was the land to be organized for a balanced and civilised society, which aspired to live in a democracy governed by an economy founded on solidarity? This was what the modern architects of the CIAM were thinking about when they gathered at Paris II to write the Athens Charter.
Among those in attendance was Fernand Léger, a great painter very close to architects. I had the good fortune to know him well because – for a mere pittance – he had done a marvellous painting on an Art Nouveau steamer that I was converting into a passenger ship in Marseilles in 1952. On that occasion I worked with him in his studio out in the suburbs, and was able to talk with him and to go round Paris with him, hearing his comments on the city and its advertising hoardings. Well, I can tell you, Léger delivered a speech on Paris II which is perhaps still just as topical as it was then. In it he warned his architect friends that they were entering a "cold zone" and that matters were getting serious. Dealing with the countryside and cities, he said, entails a deep political and social pledge. It is no longer a matter of persuading a client to let you build his house for him in a particular way, but of changing the habitat of human beings. And that meant going into collision with the political and economic powers.
Léger was absolutely right. How many architects have managed to bear that change of temperature? How many have succeeded in giving an implicit – and I say 'implicit' – 'political' sense to their architecture? I believe some succeeded, but that was in the heroic period of the Modern Movement which didn't last long.
So you see, I am from a later generation, but I grew up in that atmosphere. All my interest was focused on architecture, but I thought of architecture as a field of endeavour that could champion material causes to help change and improve the world. Moreover, my attitudes were strongly influenced by anarchic thinking, which I had come to know through the writings of Kropotkine, Geddes, and the protagonists of the Arts and Crafts and of the British libertarian movement. Thus I had learnt that architecture is a socially useful art, not just because it caters to material needs, but because it arouses criticism and opens up exciting and optimistic prospects for tomorrow's world. The fact remained, though, that my focus was on architecture, not politics. I have in fact never been a member of any party, and have never been a militant. When it was proposed that I should go to Rome and be a senator, together with Elio Vittorini and Giulio Einaudi, I refused. Because my job was to be an architect. However I felt sure that architecture, if it is to be meaningful, must assume a role and a social responsibility. Otherwise it will end up as an accessory and therefore be insignificant.
But the role, as with all human endeavour, has to be supported by wide opinion. Architecture, in many periods of history, was indeed treated as a popular issue. But in the recent past it has been energetically driven to consider itself autonomous. It has lost its capacity to be a universal language, to make itself understood and ultimately tried out by everybody. And it has rushed towards specialization.
I think this rush leads to a risky chasm, though I also believe it will end up changing its direction. Because I am convinced that all human beings, in their heart of hearts, aspire to organize and shape their own physical environment in their image. For this reason I have concerned myself with public involvement.
A lot of foolish things have been said about public involvement, and in particular about my own way of practising architecture. This is not the most suitable place in which to put that right, however there are at least two points I would like to make here. The first is that there are no recipes for involvement, each time being different to all the other times because the interlocutors are different. The second is that there are two kinds of involvement: direct and indirect.
I have had occasion to put together a number of direct involvement operations: at Terni, Mazzorbo, Pavia and Rimini. I should say that they did not succeed. But it has to be remembered that such involvement fails always because it is in its nature to spread and to go on putting off its objectives. As a result, it ends up alarming those in power, who will ultimately slash it to bits. Nevertheless something does remain: to a greater or lesser extent, as the case may be. Of the operations I have mentioned, much has remained at Terni and at Mazzorbo; something at Rimini – which continues to fly in the Romagnolo sky like a kite; and little at Pavia, owing to the cultural and political backwardness of the Italian university system.
It must be noted that the projects I am talking about here were done when, once again, the world seemed to be changing; when the student revolt was in full swing and a new, clear and determined trades union conscience was circulating. I really don't think I could have done those projects today and be listened to as I was then; because the world has gone back to what it was before. Twice I have seen the world revert to what it was: immediately after the Second World War, and after the student uprisings of 1968. The reverting after '68 is still in progress and we don't know where it may stop. We do know however that projects like the ones I was talking about cannot be implemented any more: the ingenuousness necessary to believe them possible no longer exists; the utopia has been withdrawn by all the supermarkets of politics and culture.
As a matter of fact, I had realised this at once and altered course. At Urbino, in the International Workshop (ILAUD) work had begun since 1978 on how architecture must change in order to permit and foster participation. The point at issue was not how to get people to participate in architecture, but how to produce an architecture that can be participated in: how to change its substance in order to make it comprehensible, perceptible and also usable as a medium of expression; by refusing the schematic and insignificant approaches adopted so stiffly by conventional architectural design, the academies and the trade journals. And I allude to that architectural sub-language which is not overly bothered about whether it is understood or used, because it is addressed to a narrow circle of people in the trade, who do not listen because in reality what they discuss doesn't even interest them.
In that period, around the end of the 1970s, my own efforts were increasingly concentrated on language; they were developed in a sequence of projects, including the more recent ones which I hope to carry out. What I am aiming at is a language appropriate to the circumstances. It must be comprehensible, multiple and attuned to tradition – for otherwise it has no history – but dissonant by its innovative impact, otherwise it cannot represent the complexity of our time. This entails a subtle balance between the real and the imaginary, between concreteness and utopia, so as to contribute to change (indirectly, through imperceptible reflections) the world as well as architecture.
This is quite a daunting task, as you know.
It can be wonderfully rewarding, but it can also induce despair and solitude. I have been helped to overcome these ups and downs by working with my Workshop (the ILAUD). For twenty-five years, every year for five weeks, with some seventy or so young architects and students who come to Urbino, Siena, San Marino and Venice from 15 European and north American universities. While the post-modern front of stupidity was advancing, and the tightrope-walkers of language were sinking into the abyss of incommunicability, we stood our ground, and actively so. We tried to understand by what paths architectural design can become a vehicle of profound, inclusive communication. At a time when every effort was being made to render space two-dimensional, when the economy tended to identify with the free market, we sought to regain the sense which architecture has when every move made by it is necessary – hence economical – and every aspect of its adjectivization (social, ecological, environmental etc.) superfluous, in that it is already implicit in the name.
Did we succeed? Probably not, or not quite. But I think that in recent years, despite the low tone of post-modern counterfeits, architecture has acquired ideas and instruments that might allow it to exercise a key role in contemporary society. It is true that the will to communicate has withered. But it is also true that our means of communication have become incredibly efficient, rapid and omnipresent. It is true that the notion of space has deserted the minds of architects and is no longer the ultimate substance of architecture. But it is also true that physical space has become the surest – perhaps the last – bastion in the lives of human beings. Architects nowadays design by lines, planes, laminas and layers, but human beings represent, recognize, compare and describe themselves and others, and tell their stories, without ever detaching themselves from the three-dimensional stage that is space.
No one recounts anything without talking about the physical space in which it happens. For this reason I believe that real space can never be substituted, dismissed or supplanted by virtual space. Even so, I do find the research done on virtuality interesting: as an additional opening up towards other views. It adds but does not substitute, because substitution would produce alienation by cutting off modes of perception and knowledge that correspond to the reasons for our existence and reinforce them. We are exposing ourselves to this danger, there's no doubt about it: but for that very reason the figure and the quality of physical space have become fundamental values.
You know I care very deeply about what I do – and devote a great deal of energy to my work, because my goals are ambitious. Often they are long-term goals, in that they are concatenated and far-sighted; as has happened at Urbino where the concatenation has been going on ever since 1951. Sometimes I am asked whether I have been lucky to find such a constant client; and my answer is that it is true, I have been lucky, though actually, at Urbino I also designed the client and its constancy. My relations with the City Council and with the University are part and parcel of the project on which I have been working for fifty years. My collaboration with Carlo Bo is the fruit of a reciprocal project: he helped me to understand the profound sense of the work I was doing, and I contributed to bring him into the role of a great patron of works that bring glory to the city and to himself. This has been possible – even easy – because it is grafted onto a deep friendship and great mutual respect.
At Urbino I have built new buildings, but have also restored a number of ancient buildings in the old part of the city, which were originally built as convents and which I have converted into university faculties.
You know that in Italy 'restoration', especially if it occurs in the historic part of a city, is an occasion for fierce controversies. And I say 'fierce' with good reason, because nothing short of bellicose bands are formed which, as soon as they smell the slightest whiff of modern architecture, march into the streets and do their utmost to tear to pieces anybody maintaining that historic buildings of value should be rigorously preserved in their structural and morphological identity. However, such buildings must at the same time be reintroduced into the circuit of contemporary activities, if they are to find their proper place in their urban and environmental contexts, as the protagonists and stimulators of energies. This is what restoration is all about, and there are no alternatives except hibernation in the form of 'ruins'. Which is not restoration, but fake: because to restore you must design and all design in any case means change. The restoration of a spatial event brings into play the history, culture, tools and taste of the restorer. So the arrival point is inevitably different to the starting point.
Often the restoration is necessary and, if conducted scientifically, yields culturally effective results.
But the use of scientific means implies a recognition that nothing can go back to what it once was.
To maintain that this is not so is deviant. It is even a form of cheating when people pretend not to know.
In the projects for the restoration of Urbino I have used in particular two instruments, developed by the ILAUD's research: reading, and the tentative design. With the reading one enters into the building and tries to understand it fully, in its space and time, through the recording and interpretation of its signs. Everything is contained in those signs – the history, the vicissitudes, the internal and external links, the consensus and the conflict, the successes and the failures of techniques, the synchronic and diachronic fabrics of forms.
And by putting them together, comparing and superimposing and detaching them, etc…, one ends up knowing everything there is to know about the building and its relations to context, its balances and imbalances, its need for transformation, its resistance to transformation (as if one could listen to a cd without an amplifier, simply by putting one's fingertips on its invisible waves).
Parallel and complementary to that 'reading' is the "tentative design", which for that matter occurs simultaneously and consists of project sequences intended to sample the effects of the transformations proposed and – at the same time – to compel the building to reveal itself; and to proceed by whittling it down to the new state of balance desired. This is a subtle game that requires imagination and skill; and once again, as always, it is resolved in terms of language. During its development the trite and the facile solutions are gradually discarded as one moves into a coherent field that is no longer a stylistic one. It might be described as 'existential', in the sense that it agrees with the nature, culture, expectations and potential of the case in question – the only existence – with which one is concerned.
If you have occasion to go to Urbino and to visit the Battiferri, you will see that it has kept its identity, but has also changed. It has changed without denying its nature, history and figure, developing the energies that it had held in reserve since its origins within its genetic code. You will see the longitudinal concatenation of lecture rooms that face one another right through the length of the building, from its border with the Convent of the Augustinian nuns, to via Piave, where the medieval walls once stood. Actually, this possibility already existed before I started my work. But nobody knew

it did, so it had to be discovered. Having found it, I gave it the substance which it had to have; and to do that I did not falsify the existing spaces, nor did I stick planes and volumes on top of them that had not been there before.
I rearranged what already existed, getting rid of the superfluous and adding the essential, through an increasingly all-embracing design which brought into temptation the various parts of the building and recorded their way of reacting. After a while, as you get to know it and identify yourself with its vicissitudes and characteristics, the building itself suggests what steps should be taken. And this is not a rhetorical image: quite the contrary, because that way of dialoguing between the building and its architect is the quintessence of how architecture ought to be thought about and built. I believe that all the architects of all times, who designed works of great quality, entered into the situations to be faced through that penetrating and endless dialogue. And it seems to me that no real difference exists between the restoring of historic buildings and the building of new ones. After all, every architectural work is a restoration, of an existing building or of an empty space. That is never a negative, but a particular environmental situation nevertheless related to its immediate context, to the city, the countryside and nature. In this case too, the purpose of the project is to establish a new state of balance, in keeping with the previous one and open to the necessities of the present; in the awareness that it will be a balance destined to change when the necessities change, with the passing of time and according to usage.
So one hovers, within a dynamic process that makes it impossible to be anchored to any one style. By following the movement of change, language spread across the various planes to make itself understood, and to incorporate as many meanings as possible. It ceases to be obtusely eclectic and becomes manifold.

Si trattava di trasformare il complesso conventuale costruito nel 1400, più volte rimaneggiato e adattato a diversi usi nel corso dei secoli, in una facoltà universitaria che soddisfacesse dal punto di vista della struttura interna le esigenze tecnologiche e comunicative moderne. De Carlo si è mosso lasciando ampiamente intatto l'involucro esterno e modificando all'interno unicamente quelle strutture che non hanno rivestito alcun ruolo significativo o che sono state aggiunte successivamente.

The task was to change a monastery complex, built in the 15th century and re-built and put to different uses many times over the centuries, into a university faculty whose interior fittings would enable it to fulfil modern technical and communicative requirements. De Carlo followed the principle of leaving the exterior largely untouched, and on the inside, to change only those structures which play no significant role or were added later.

Giancarlo De Carlo

Fotografie di Paola De Pietri

Photographs by Paola De Pietri

Nuova Facoltà di Economia, Urbino

The new Faculty of Economics, Urbino

Progetto e direzione lavori: Giancarlo De Carlo
Architetto associato e assistente direzione lavori: Monica Mazzolani
Collaboratori al progetto preliminare: Michael Costantin, Fabio Leoni
Collaboratori al progetto esecutivo: Fabio Leoni, Roberto Rosada
Modelli: Francesco de Agostini, Takaoki Kanehara
Strutture: Domenico Fucili
Impianti: Rolando Girelli
Consulenza illuminotecnica: Piero Castiglioni

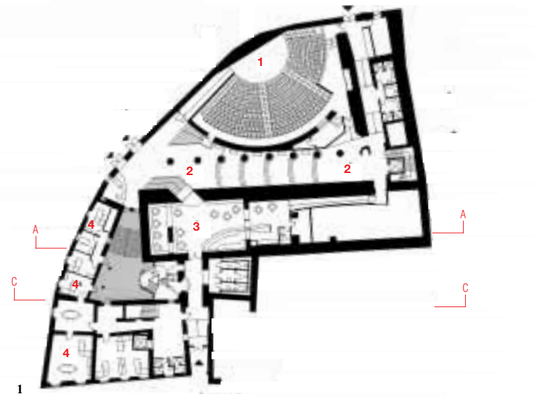
Project and works management: Giancarlo De Carlo
Associate architect and assistant works management: Monica Mazzolani
Collaborators on the preliminary project: Michael Costantin, Fabio Leoni
Collaborators on the executive project: Fabio Leoni, Roberto Rosada
Models: Francesco de Agostini, Takaoki Kanehara
Structural engineering: Domenico Fucili
Systems: Rolando Girelli
Lighting engineering consultancy: Piero Castiglioni

1

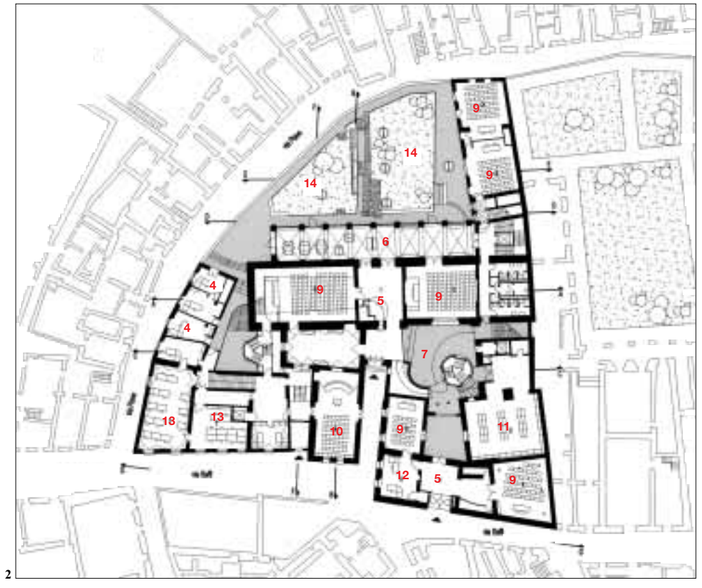
2

Pagina a fronte: la corte sud di palazzo Battiferri prima dell'intervento.
1 Scorcio dei tetti tra i quali s'intravvede la sommità della torre scala sud.
2 La corte nord con la torre scala rivestita in vetro. Nel complesso sono state inserite due torri scala per risolvere i dislivelli fra le solette dei tre corpi di fabbrica principali interessati dal progetto.

Facing page: the south courtyard of palazzo Battiferri prior to the new project.
1 *View of the rooftops among which can be glimpsed the top of the south stair tower.*
2 *The north courtyard with the stair tower clad in glass. Two stair towers were put into the complex to resolve the differences of level between the floors of the three main parts of the building affected by the project.*



1



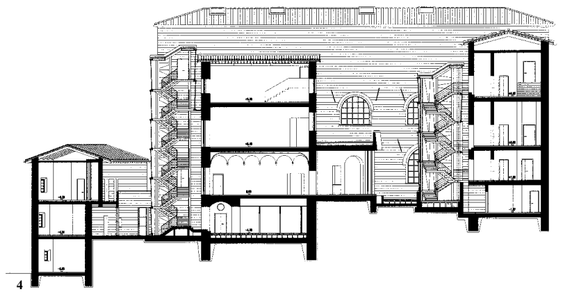
2

3

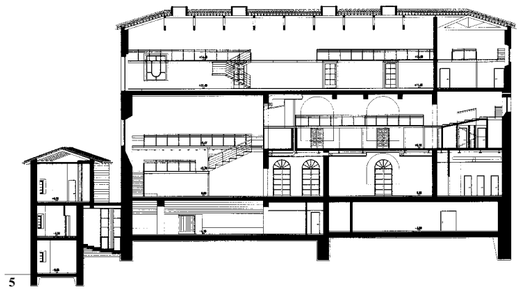
1 auditorium
2 galleria
3 caffetteria
4 istituti
5 ingresso
6 portico studenti
7 corte nord
8 corte sud
9 aula
10 sala del consiglio
11 archivio
12 laboratorio linguistico
13 aula informatica
14 giardino pensile
15 loggia studenti
16 soppalco aula

1 *auditorium*
2 *gallery*
3 *cafeteria*
4 *institutes*
5 *entrance*
6 *students' portico*
7 *north courtyard*
8 *south courtyard*
9 *lecture room*
10 *conference room*
11 *archive*
12 *language laboratory*
13 *information science room*
14 *hanging garden*
15 *students' loggia*
16 *lecture room raised gallery*

Il Palazzo Battiferri fu costruito tra il secolo XIV e il XV come convento di San Benedetto e si ampliò nel secolo XVI accorpando un isolato di origine trecentesca e la via che a esso dava accesso. Nel corso dei secoli subì numerose modificazioni interne per adattarsi alle nuove esigenze di funzionamento e nel Settecento alcune sue parti subirono rifacimenti consistenti. Nel 1862 l'intero palazzo fu acquistato dal Municipio di Urbino, che vi trasferì l'Istituto di Belle Arti, e poi parzialmente smembrato agli inizi del secolo per ospitare una scuola elementare. Alla fine degli anni Settanta, in seguito all'acquisto da parte dell'università, il rettore Carlo Bo ne decise la trasformazione in sede universitaria. Il progetto originario ha ottenuto la concessione edilizia nel 1992 ed è stato via via variato per essere adeguato alle nuove circostanze che demolizioni e ritrovamenti archeologici determinavano. Ulteriori cambiamenti sono stati decisi in corso d'opera perché la necessità di coerenza con l'antica struttura ha rivelato, a mano a mano che il cantiere procedeva, una potenzialità dialettica con le parti nuove che richiedeva un'attenzione costante.
Del progetto originario si è mantenuto il principio di non introdurre alterazioni alla struttura primaria del complesso edificato, limitando gli interventi alle parti che non hanno mai avuto un ruolo significativo nella struttura complessiva dell'edificio e nel corso del tempo hanno subito i più frequenti rimaneggiamenti.
L'obiettivo di incrementare decisamente la circolazione d'aria e di luce, trattandosi di luoghi con prolungata permanenza di persone, è stato raggiunto lavorando sull'ampliamento delle corti esistenti e sull'eliminazione delle superfetazioni aggiunte nel secolo scorso. L'obiettivo di realizzare un sistema di circolazione interna che corrispondesse agli apparati normativi vigenti è stato raggiunto con l'inserimento di due nuove torri scala che superano con particolari accorgimenti le non corrispondenze di livello tra i diversi solai dei tre corpi di fabbrica principali. Le attività della facoltà sono state distribuite nell'edificio in modo da formare un sistema policentrico col massimo grado di permeabilità nelle zone destinate agli studenti e fluidità di circolazione tra i diversi poli. Presidenza e istituti sono stati collocati nei corpi di fabbrica di 'grana' più fine e collegati al resto del sistema attraverso filtri che ne garantissero la maggiore privatezza. Il sistema di circolazione consente una connessione diretta a livello strada, tra via Saffi e via Piave, e assicura accesso diretto dalle strade limitrofe sia al caffè che all'auditorium che possono quindi funzionare in modo autonomo anche quando l'università è chiusa. Nel corpo maggiore il livello di specializzazione delle aree cresce a mano a mano che si sale di quota. Gli interrati, in comunicazione diretta con l'esterno, sono attraversati da un'ampia galleria interna su cui si aprono il caffè e l'auditorium per duecentocinquanta persone che prende luce naturale direttamente dal giardino pensile attraverso un complesso sistema di lucernari.
I primi due piani fuori terra, che sono interamente dedicati alla didattica, sono concepiti come un volume unico



4



5

Assistente cantiere: Lucio Seraghiti
Opere edili: Condotte d'Acqua S.p.A.; strutture: Fabrizio Daini; direzione cantiere: Leopoldo Soricelli, Renato Scorrano
Opere impiantistiche: Impresa Magaraggia; impianti meccanici: Claudio Toson
Torri scala in cristallo temperato: Making Glass
Restauri opere d'arte: Michele Papi

Site assistant: Lucio Seraghiti
Contractors: Condotte d'Acqua S.p.A.; structures: Fabrizio Daini; site managers: Leopoldo Soricelli, Renato Scorrano
Systems works: Impresa Magaraggia; mechanical systems: Claudio Toson
Tempered glass stair towers: Making Glass
Restoration of works of art: Michele Papi

6

1- 3 Piante del piano interrato (-424), del piano terra (0.00) e del primo piano (+5.10).
4, 5 Sezioni CC e AA.
6, 7 Il giardino pensile. Il complesso sistema di lucernari aperti nel giardino consente l'illuminazione dell'auditorium sottostante.

1-3 *Plans of the basement (-424), ground (0.00) and first floors (+5.10).*
4, 5 *Sections CC and AA.*
6, 7 *The hanging garden. The complex system of skylights opening into the garden permits illumination of the auditorium below.*

7

1 Scorcio della corte nord. Le corti sono state ampliate per aumentare la circolazione di aria e luce.
2 La torre scala nord vista dalla corte antistante.
Pagina a fronte: vista notturna della torre scala nord.

1 *Perspective view of the north courtyard. The courts were enlarged to increase the circulation of air and light.*
2 *The north stair tower seen from the courtyard in front.*
Facing page: nocturnal view of the north stair tower.

1

2

e attraversati da una rete di percorsi longitudinali che si articola su più livelli. L'ultimo piano, ampliato nel sottotetto, è interamente occupato dalla biblioteca.
Nei due piani fuori terra i percorsi provenienti dalle aree didattiche o dai dipartimenti attraversano il volume trasversalmente ai livelli principali, mentre ai livelli intermedi – ricavati da soppalcature in carpenteria leggera all'interno delle aule – i cinquanta metri di lunghezza del corpo sono attraversati da connessioni longitudinali che mettono in comunicazione visiva tutto il complesso. Il nuovo sistema di attraversamento longitudinale consente anche la vista simultanea di più aperture e, nel baricentro del sistema, la percezione del volume intero contemporaneamente a quella dei suoi attraversamenti trasversali.
Si potrebbe dire che a cambiare non è stata tanto la struttura dell'edificio quanto piuttosto la sua percezione, che il moltiplicarsi delle prospettive ha arricchito di nuove traiettorie visive. L'intervento più radicale dal punto di vista strutturale è stato praticato, come si è detto, nel corpo maggiore, mentre la struttura esterna dell'edificio si è mantenuta identica attraverso un profondo lavoro di ricucitura delle facciate di mattoni faccia a vista e di consolidamenti e sostituzioni nei paramenti in pietra. Dove possibile si sono recuperate le strutture lignee originarie delle coperture, le pianelle a posa del manto in tegoli e i travetti (dove sostituiti, nella foggia originale) delle ventaglie. Dove, per problemi di dissesto statico già manifesto, la carpenteria lignea originaria è stata sostituita da quella metallica è stato condotto uno studio statico approfondito del sistema precedente e sono state proposte soluzioni in linea con quelle originarie.
L'intero complesso è stato provvisto di un nuovo sistema impiantistico che comprende il cablaggio e la connessione di rete con gli altri edifici universitari, oltre al condizionamento di tutte le aree didattiche. *(dalla relazione di progetto)*

Palazzo Battiferri was *built between the 14th and 15th centuries as the Convent of St Benedict and was enlarged in the 16th century to incorporate a block dating from the 14th century and the road giving access to it. In the course of the centuries the building underwent numerous internal alterations to adapt to changing requirements; and in the 18th century some of its parts were substantially rebuilt. In 1862 the whole building was purchased by the Urbino City Council, which moved the Institute of Fine Arts into it, and was later partly dismembered at the beginning of the century to accommodate an elementary school.*
In the late 1970s, following its purchase by the university, the rector, Carlo Bo, passed a resolution to convert it into a university building. The original project received building permission in 1992 and was gradually varied to adjust to new circumstances brought about by demolition and archaeological discoveries. Further changes were decided during work, because the necessity for consistency with the ancient structure revealed, as building progressed, a potential dialect with the new parts that called for constant attention.
The principle embodied in the original project not to make alterations to the primary structure of the complex was maintained, limiting any changes to those parts that had never played any significant role in the building's overall structure and which in the course of time had been subjected to the most frequent alterations.
The aim of notably increasing the circulation of air and light, these being places where people spend much of their time, has been accomplished by working on the enlargement of the existing courtyards and on the elimination of superfetations added during the last century.
The goal of creating an inner system of circulation in compliance with regulations in force today has been achieved through the insertion of two new stair towers. These adopt special devices to overcome the non-correspondence of levels between the various floors in the three main parts of the block.

1

2

3

1, 4 Le due aule principali. I primi due piani fuori terra del palazzo sono interamente dedicati alla didattica. La biblioteca occupa tutto l'ultimo piano.
2 La caffetteria nel piano interrato.
3 L'auditorium nel piano interrato. Sia l'auditorium che la caffetteria hanno un accesso diretto dalla strada, in modo da poter funzionare indipendentemente dall'università.

1, 4 *The two main lecture rooms. The first two floors of the building above ground are allocated entirely to teaching. The library occupies the whole of the top floor.*
2 *The cafeteria on the basement floor.*
3 *The auditorium on the basement floor. Both the auditorium and the cafeteria have direct access from the street, enabling them to operate independently from the university.*

Domus 826 Maggio *May* '00

The faculty's activities are distributed in the building in such a way as to form a polycentric system, with maximum permeability in areas allocated to students and a fluid circulation between the two poles. The Rector's offices and the institutes are located in those parts of the building that have the finest 'grain', and are linked to the rest of the system by filters to guarantee privacy. The circulation system provides a direct connection at street level, between via Saffi and via Piave, and ensures direct access from bordering streets both to the café and to the auditorium, which can thus operate independently even when the university is closed. In the main block the specialization level of areas increases as the levels rise. The basement floors, in direct communication with the exterior, are crossed by a wide internal arcade faced by the café and the 250-seat auditorium, which receives natural light directly from the hanging garden, through a complex system of skylights. The first two floors above ground, which are entirely assigned to teaching, are conceived as a single volume and crossed by a network of longitudinal passageways articulated on different levels. The top floor, which has been extended into the attic, is entirely occupied by the Library. In the two floors above ground the passages from the teaching areas or from the Departments run crosswise through the main levels, whilst on the intermediate levels – created by means of light carpentry scaffolding inside the lecture rooms – the fifty metre length of the block is linked longitudinally to bring the whole complex into visual communication. The new system of longitudinal communication also affords a simultaneous view of different openings, in the system's centre of gravity, through a perception of the whole volume simultaneously to that of its transverse passages. It could be said that what has changed is not so much the structure of the building as its perception, which the multiplication of perspectives has enriched with new visual trajectories. The most radical work done from the structural point of view has been in the main block, whilst the external structure of the building has been kept identical through very accurate restitching of the unfaced brick facades and through the consolidation and substitution of stone facings. Where possible, the original wooden roof structures, the tiled mantles and the fan buttresses (where replaced, in the original style), have been retained.
Where, due to problems of static failure already evident, the original wooden carpentry has been replaced by metal carpentry, a careful static survey of the previous system was conducted and solutions in line with the original ones proposed. The entire complex has been equipped with new systems which include cabling and network links with the other university buildings, as well as the conditioning of all teaching areas. (from the architect's report)

4

Domus 826 Maggio *May* '00

Testo di Kenneth Frampton
Fotografie di Paul Warchol

Text by Kenneth Frampton
Photographs by Paul Warchol

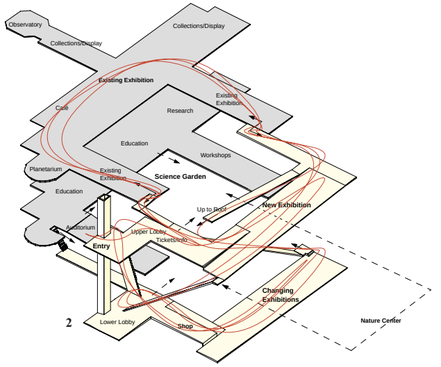
Steven Holl

Cranbrook Institute of Science, Bloomfield Hills, Michigan, USA

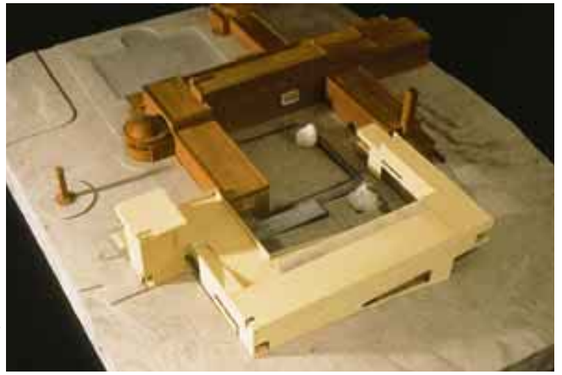
Cranbrook Institute of Science, Bloomfield Hills, Michigan, USA

Progetto: Steven Holl
Direzione progetto: Chris McVoy
Committente: Cranbrook Educational Community

Project: Steven Holl
Project architect: Chris McVoy
Client: Cranbrook Educational Community



2



3

Nel corso degli anni, una nutrita schiera di architetti ha arricchito di nuovi edifici il celebre Cranbrook Institute of Science che Eliel Saarinen realizzò a partire dal 1924; eppure nessuno tra loro è riuscito a eguagliare l'impatto sensoriale dell'impianto progettato da Holl. Quest'ultimo completa il preesistente Science Center perseguendo l'ideale urbanistico di Saarinen, rendendo leggibile e facendo propria la tematica lirica del luogo, pur non perdendo di vista il valore intrinseco del museo.

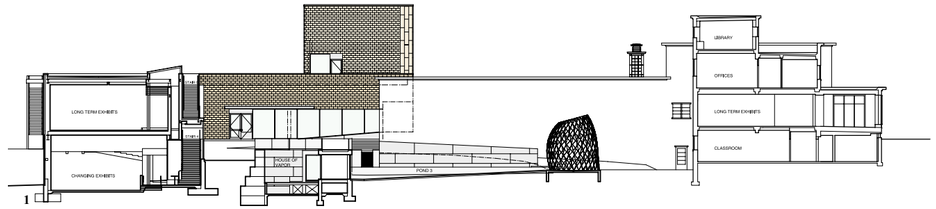
Over the years, a whole series of architects have added new buildings to the famous Cranbrook Institute of Science designed by Eliel Saarinen beginning from 1924. But none of them has achieved the sensitivity of Holl's implants. He supplements the existing Science Center by continuing Saarinen's town-planning idea, taking up the lyrical theme of the location and making it readable, without losing sight of the inner character of the museum.

La predestinazione ha modi particolari di realizzarsi, a quanto possiamo giudicare dal recente ampliamento dell'università di Cranbrook di Steven Holl; poiché se mai un architetto aveva titoli per lavorare a Cranbrook, era certamente Holl, con tutte le sottili risonanze che oggi appaiono intercorrere tra la sua opera e l'eredità di Eliel Saarinen. Basta osservare le porte di bronzo realizzate su disegno di Saarinen per l'ingresso della Cranbrook Library and Museum del 1940 per ricordare le affinità nordiche di Holl. Benché non sia il caso di addentrarsi in una storia della Cranbrook, dobbiamo comunque concederci un breve *excursus* per cercare di delineare una valutazione più articolata dell'ampliamento progettato da Holl per il sessantenne vecchio Istituto di Scienze di Saarinen. Come per ogni istituzione la cui evoluzione abbia abbracciato un lungo arco di tempo, occorre osservare la sequenza degli edifici che sono stati aggiunti al campus nel corso del secolo, dal momento della fondazione a opera di George W. Booth, dopo l'acquisto nel 1904 della tenuta agricola preesistente, fino al non ancora costruito ampliamento del museo, opera di Rafael Moneo.
Fin dall'inizio Booth e sua moglie Ellen Warren Scripps cercarono di istituire una comunità nel filone del movimento Arts and Crafts fondata in parte sulla nostalgia per il villaggio inglese in cui Booth era nato: Cranbrook, nel Kent, dove i suoi antenati artigiani avevano vissuto per generazioni. Dopo aver consolidato la sua presenza permanente nella tenuta occupando una casa in stile vagamente Queen Anne, costruita come propria residenza su progetto di Albert Kahn nel 1906, Booth prese con cura a mettere insieme la sua utopia Arts and Crafts pezzo dopo pezzo, a partire da una sala di riunione progettata nel 1918, che fece realizzare dal figlio Henry Scripps Booth, architetto alle prime armi. La struttura, con la torre dalla fisionomia nordica, avrebbe poi costituito il nucleo della Brookside School.
Nel 1924 Booth fece di Eliel Saarinen il guru dell'impresa complessiva, che sarebbe fiorita per i successivi venticinque anni in una mecca dell'arte a ogni livello concepibile. E così la Brookside School realizzata da Henry Scripps Booth nel 1929 sarebbe stata seguita da cinque importanti complessi progettati da Saarinen: la Cranbrook School for Boys (1925-28); la Kingswood Girls School (1929-31); la Cranbrook Academy of Art (1924-32); il Cranbrook Science Center (1935-38) e, non ultimo per importanza, il complesso del museo e della biblioteca, sostanzialmente classicista, completato nel '42: una monumentale composizione neo-Art Déco che è tuttora il perno del campus.
È evidente dal suo ambizioso piano alla Camillo Sitte, del 1924, che Saarinen in origine vedeva Cranbrook come una città microcosmo, ricca non solo di molteplici istituzioni ma anche di un fitto tessuto residenziale. Tuttavia, nonostante i previsti dormitori per le scuole secondarie e l'edificio destinato ai licei e alla scuola di perfezionamento che li accompagnava, Cranbrook non sarebbe mai stata una città in miniatura. Certamente ciò che Saarinen aveva in programma all'inizio del secolo era una città-giardino universitaria, di un genere che raramente è stato realizzato, in cui ciascun edificio è collegato all'altro in modo da formare un tessuto continuo. Questa è la visione che ancora è ovunque

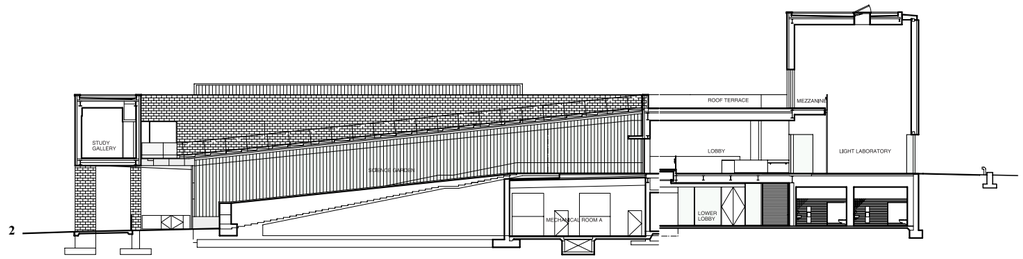
1

1 Veduta del giardino della scienza. Sullo sfondo, l'addizione di Steven Holl che ha integrato l'edificio preesistente di Eliel Saarinen (1935-38), sede del Cranbrook Science Center. Nel giardino vengono mostrati i tre stati fondamentali dell'acqua: liquido (con lo specchio d'acqua), solido (con la "casa del ghiaccio") e gassoso (con la "casa del vapore").
2 Diagramma con l'indicazione delle funzioni presenti nell'istituto: la parte più scura indica l'edificio storico.
3 Il modello. Si distingue il nuovo intervento (in bianco) e l'edificio preesistente (foto Steven Holl Architects).

1 *View of the science garden. In the background can be seen Steven Holl's addition to the original Cranbrook Science Center by Eliel Saarinen (1935-38). Shown in the garden are the three fundamental states of water: liquid (with the pool), solid (with the "house of ice"), and gaseous (with the "house of steam").*
2 *Diagram indicating the functions performed in the institute: the darker part showing the historic building.*
3 *The model, in which the new work (in white) and the pre-existing building can be distinguished (photo Steven Holl Architects).*



1

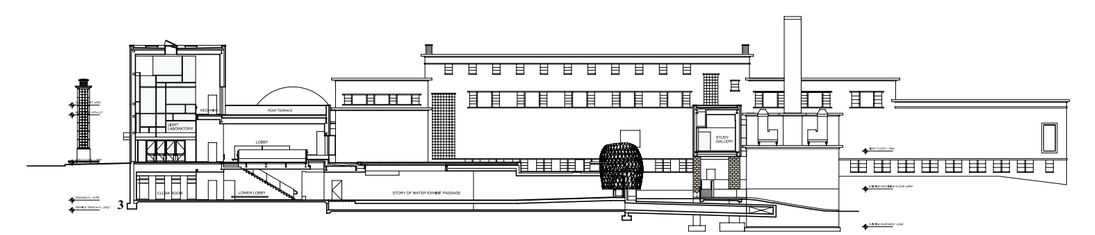


2

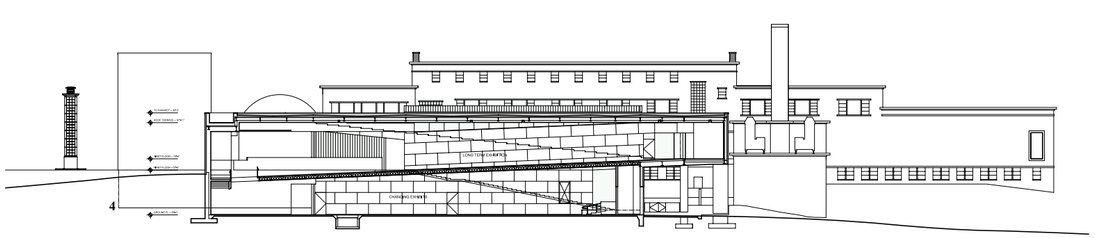
latente a Cranbrook; e ci si chiede se nel prossimo secolo finalmente verrà a maturazione quel modello accademico che ha sempre aspirato a essere. Comunque sia, si può certamente affermare che, diversamente da molte altre università, Cranbrook non ha mai sbagliato in fatto di mecenatismo architettonico, il che vale per tutti i poetici arredi di piccole proporzioni che Dan Hoffman ha installato in tutto il campus nel corso della sua decennale docenza d'architettura, così come per gli incarichi recenti che Cranbrook ha assegnato ad ampliamento delle sue principali istituzioni, dalla Brookside School, recentemente completata, di Peter Rose, al Natorium della Cranbrook Boys School di Tod Williams e Billie Tsien; e infine, naturalmente, c'è l'ampliamento del Science Center dell'architetto Steven Holl.
Holl è forse l'unico architetto attivo oggi che generi le sue opere attraverso tre dispositivi euristici intrecciati: primo, una lettura particolarmente sensibile del contesto in cui l'opera si colloca; secondo, l'assunzione integrale delle attinenze previste dall'incarico; e, cosa principale, l'evocazione di una narrazione paramitologica che investe l'opera del suo tema lirico. In questo caso l'impulso mitologico deriva dal concetto di "attrattore strano" di Edward Lorenz, introdotto nell'elaborazione della teoria del caos. In questa prospettiva l'ampliamento di Holl comprende una pianta a U che si inserisce tra le due ali dell'edificio preesistente di Saarinen, come se le due forme letteralmente si attraessero l'una con l'altra, una sospesa nelle braccia dell'altra.
Analogamente all'Amerika Gedenkbibliothek, progettata per Berlino nel 1988, questo edificio è progettato come un nastro di Möbius con vari percorsi di circolazione contrapposti che corrono in senso orario e antiorario attraverso lo spazio. In realtà esistono cinque itinerari visibilmente differenti che nascono dall'atrio al piano terreno dell'edificio. Possiamo indicare per primo il percorso d'esposizione permanente che si suddivide all'ingresso in due direzioni contrapposte, le quali poi si fondono nuovamente nelle preesistenti gallerie d'esposizione dell'edificio di Saarinen. Il secondo itinerario scavalca allo stesso livello la nuova galleria destinata alla collezione permanente, per scendere verso uno spazio per esposizioni temporanee al livello inferiore del piano terreno. Questo scavalcamento si realizza con la discesa al livello inferiore attraverso la scala n. 4, sottostante la scala n. 5 che è anche la rampa più alta, a gradini di metallo, che conduce al tetto. Questo scavalcamento delinea in pianta una figura a otto su due livelli distinti: prima, in una direzione, attraverso il mutevole spazio espositivo e poi, in direzione inversa, oltre il punto di vendita dell'atrio inferiore per collegarsi con l'atrio principale allo stesso livello tramite la scala n. 2.
Il terzo percorso principale è anch'esso un sistema di sca-

1, 2 Sezioni attraverso il giardino verso est e verso nord.
3 Sezione attraverso il giardino verso sud.
4 Sezione lungo le nuove sale espositive.
5, 6 Piante del piano terra e del primo piano dell'intero complesso.

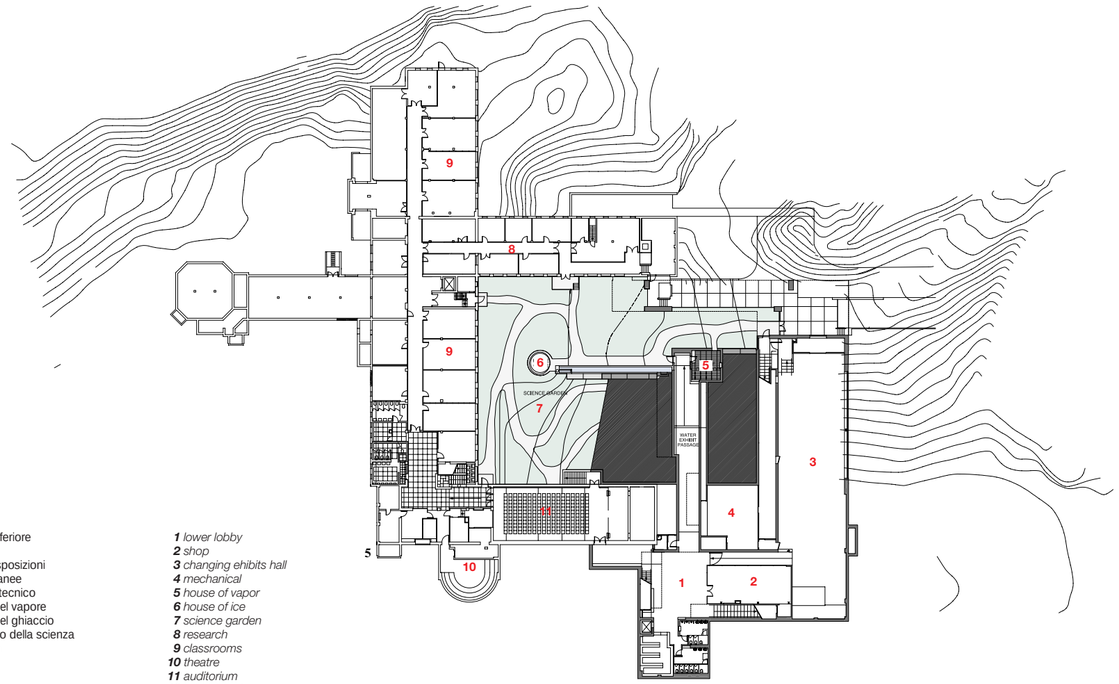
1, 2 *Sections through the garden eastwards and northwards.*
3 *Section through the garden southwards.*
4 *Section along the new exhibition rooms.*
5, 6 *Ground and first floor plans of the whole complex.*



3

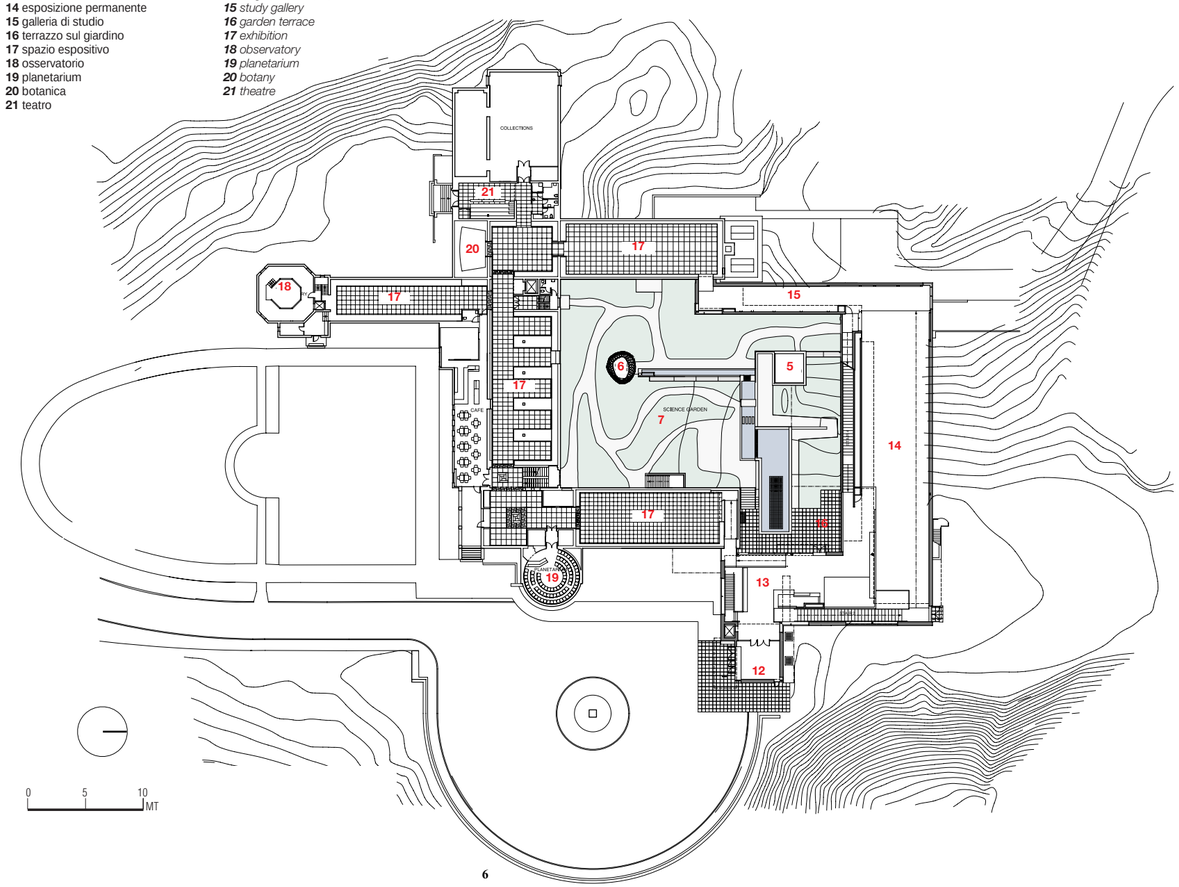


4



1 atrio inferiore
2 shop
3 sala esposizioni temporanee
4 locale tecnico
5 casa del vapore
6 casa del ghiaccio
7 giardino della scienza
8 ricerca
9 aule
10 teatro
11 auditorium
12 laboratorio della luce
13 atrio
14 esposizione permanente
15 galleria di studio
16 terrazzo sul giardino
17 spazio espositivo
18 osservatorio
19 planetarium
20 botanica
21 teatro

1 *lower lobby*
2 *shop*
3 *changing ehibits hall*
4 *mechanical*
5 *house of vapor*
6 *house of ice*
7 *science garden*
8 *research*
9 *classrooms*
10 *theatre*
11 *auditorium*
12 *light laboratory*
13 *lobby*
14 *long term exhibition*
15 *study gallery*
16 *garden terrace*
17 *exhibition*
18 *observatory*
19 *planetarium*
20 *botany*
21 *theatre*



Domus 826 Maggio *May* '00

1

1 Scorcio del giardino della scienza.
2 Particolare costruttivo.
3, 5 Vedute generale e di dettaglio del corpo di fabbrica che ospita il laboratorio della luce.
4 La rampa che costeggia il giardino e conduce al terrazzo sul tetto (foto Balthazar Korab).

***1** Perspective view of the science garden.*
***2** Constructional detail.*
***3, 5** General and detailed view of the part of the building in which the light laboratory is located.*
***4** The ramp, which skirts the garden and leads to the roof terrace (photo Balthazar Korab).*

4

5

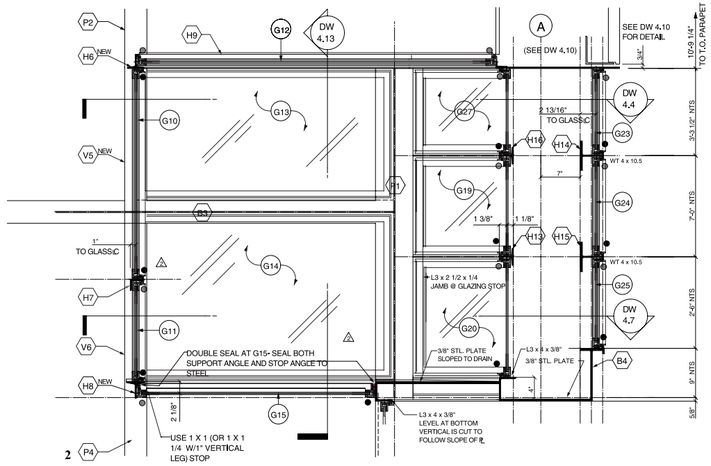
valcamento, introdotto nell'atrio principale allo scopo di condurre gruppi di studenti all'atrio inferiore, da cui hanno accesso diretto a una serie di servizi: guardaroba e toilette; l'auditorium preesistente nel seminterrato; un corridoio illuminato dall'alto, che ospita la "mostra acquatica". Quest'ultima, audacemente illuminata da lenti di vetro inserite sul fondo della sovrastante vasca del giardino, termina con l'onirica "casa del vapore" in fondo al corridoio, adiacente a una porta che si apre sul giardino.

Il quarto itinerario si dipana attraverso il giardino della scienza, cui si accede direttamente dall'atrio principale come a una promenade esterna. Questa conduce alla già citata rampa di scale che porta al terrazzo sul tetto, affacciato sul giardino, e contemporaneamente dà accesso a una balconata ad altezza di mezzanino sospesa nella parte superiore del vestibolo del laboratorio della luce. Poi la scala n. 5 ci riporta al primo volume vissuto all'entrare nell'edificio, cui si può accedere dal mezzanino tramite un ascensore.

L'architecture parlante di Holl, cioè l'elemento mitologico della sua architettura, si manifesta qui in due episodi fenomenologici: il citato laboratorio della luce e il giardino della scienza, l'alfa e l'omega dell'ampliamento; un luogo di gioco didattico con la luce l'uno, un percorso attraverso tre stati fondamentali dell'acqua – liquido, gassoso, solido – l'altro. Il primo, un complesso prisma attivato a diverse ore del giorno sotto l'impatto della luce, suddivide nello spettro la luce solare e produce altri fenomeni luminosi. Questi ultimi si realizzano tramite una pellicola prismatica inserita in un sandwich di vetro isolato (diffrazione) e tramite lenti di liquido laminato tra un vetro concavo e uno piano (rifrazione). L'immagine che ne risulta è visibile tanto dal vestibolo quanto dal mezzanino sovrastante. Il secondo *excursus* fenomenologico gira sopra la promenade del giardino, superando la prima vasca per attraversare la seconda vasca su un minuscolo, risonante ponte di legno, dando modo di vedere al di sotto il pozzo cubico della "casa del vapore". Da questo punto si ritorna indietro attraverso i vialetti per finire nella "casa del ghiaccio", cui si accede tramite una stretta passerella che corre infine accanto al canale, completando poi l'itinerario con l'acqua allo stato solido.

È difficile immaginare qualcosa di più quietamente 'orientale' di questo giardino della scienza trattato come una reinterpretazione del giardino giapponese e raffinatamente arredato con panche di legno, ponti, fusioni d'alluminio, lanterne, collocate in prossimità del suolo al modo cinogiapponese. L'acqua, scorrendo, suscita echi nello spazio quando la seconda vasca si scarica da una parete inclinata seghettata nel canale inferiore, il vapore sibila alzandosi dal pozzo come una nube misteriosa, mentre sotto i passi la ghiaia crepita e la piattaforma di legno risuona. In contrasto con questi fenomeni acustici e con il cambiamento continuo della luce, la "casa del ghiaccio" risplende come l'ultima meta cui alla fine tutti i percorsi conducono. Contemporaneamente, quando ci si muove per il cortile a giardino, la Gestalt complessiva dell'ampliamento cambia continuamente, in parte per il dislivello del terreno avvertibile a mano a mano che si procede nel cortile, scendendo, anzi precipitando di un intero piano dall'ingresso principale a quello di servizio. In questo spazio i massicci volumi di Saarinen trovano una risonanza ritmica nel blocco dell'ampliamento di Holl, in una reciprocità scultorea che si percepisce pienamente solo dal giardino.

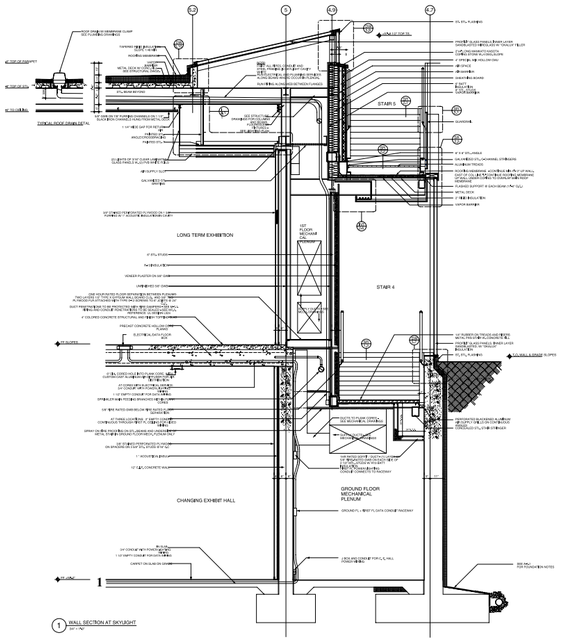
Come sappiamo dalle sue opere precedenti l'immaginazione architettonica di Holl non si limita alla sua predilezione



2

3

Domus 826 Maggio *May* '00



1 Particolare costruttivo.
2, 3 Vedute dell'atrio con la biglietteria.

1 *Constructional detail.*
2, 3 *Views of the atrium with ticket office.*

2

3

per l'invenzione spaziale e fenomenologica, ma penetra invariabilmente nella costruzione stessa, a generare un'espressività tettonica che, pur nelle mutazioni, trae dalla tecnologia adottata una particolare sensibilità per il carattere tattile del materiale. Ciò è quanto mai evidente nell'audace decisione di costruire la soletta principale sospesa con tavole cave di calcestruzzo precompresso di 12 metri, larghe 1 metro e spesse 35 centimetri, le cui cavità cilindriche sono utilizzate come condotti dell'aria condizionata, dei cavi elettrici e delle tubature dell'impianto antincendio. La parte inferiore delle tavole è forata *in loco* per creare gli sbocchi degli impianti, che si distribuiscono con ritmi variati sulla superficie del soffitto.
Questa ingegnosità tecnologica si spinge ancora oltre, dato che gli stretti giunti tra le tavole vengono utilizzati per incorporarvi apparecchi di illuminazione e binari delle sospensioni. Le pesanti tavole posano direttamente su muri di contenimento in calcestruzzo spessi 30 centimetri, gettati *in loco* nel terreno secondo il pendio del sito, e il piano delle tavole scende di conseguenza nella misura di 1 a 24 per adattarsi al dislivello. Sopra questa pesante struttura di base il volume del nuovo spazio destinato alle esposizioni permanenti è realizzato tramite un leggero scheletro d'acciaio, con una soletta di copertura costituita da una incastellatura d'acciaio riempita di calcestruzzo e coperta da un isolante rigido e da una membrana impermeabile.
Il metodo delle tavole strutturali ricompare nell'uso abbondante di tavole di vetro isolato larghe 30 centimetri (Profilit) sia per il rivestimento della lunga scala che scende al volume destinato alle mostre temporanee sia per l'illuminazione inclinata del soffitto nello spazio per le mostre permanenti. La galleria delle mostre permanenti prende luce attraverso un lucernario a lastre di vetro, con la creazione di una fascia continua di luce forte ma diffusa lungo un lato dello spazio. I percorsi sono sottolineati da compensato fonoassorbente traforato tinto di ocra rossa. L'atmosfera vivace ma armoniosa del volume che ne consegue è completata in questo caso dalla pavimentazione in calcestruzzo nero. L'aspetto del rivestimento varia lievemente da uno spazio all'altro, ma dove lo spazio è stato concepito in modo da richiedere un alto livello di assorbimento acustico appare invariabilmente il rivestimento delle pareti in compensato traforato color rosso pompeiano. Altrove, come nell'apertura del corridoio della "mostra dell'acqua", che dà sull'atrio inferiore, ci si presenta un'illuminazione diffusa dall'alto e dai lati, con pareti laterali grigio-azzurro e la parete finale grigio scuro, accanto alla stanza del vapore. Anche qui il pavimento nero è separato dalle pareti con un sottile zoccolo arretrato in alluminio. L'atrio inferiore risponde a questo corridoio d'azzurro glaciale con pareti di stucco fluorescente e calcestruzzo grezzo gettate *in loco*, il tutto sotto un soffitto grigio argenteo sopra una moquette nera. Qua e là, come nella scala n. 4, la parete opposta al tamponamento laterale di Profilit è rifinita in stucco rosso pompeiano, che spicca in contrasto con la gomma nera delle alzate e delle pedate e le piastre d'alluminio perforato che fungono da griglie per l'aria condizionata.
Due dispositivi scultorei sono parte integrante della sintassi plastica dello studio Steven Holl Architects: da un lato un'inflessione sincopata del piano del soffitto al passaggio da un volume all'altro; dall'altro l'apertura, dovunque sia stato possibile, di tutti gli angoli esterni o rientranti (la famosa "rottura del contenitore" wrightiana) in modo da creare vedute inattese del contesto esterno e della corte interna, e generare allo stesso tempo un'accelerazione di fuga del ritmo spaziale. Quest'ultimo espediente è evidente nell'atrio inferiore, dove il corridoio che conduce all'auditorium preesistente esce dal volume principale in modo da creare un'inflessione spaziale dinamica. Analogamente la cosiddetta "galleria di studio" che collega le nuove gallerie permanenti dà luogo a una finestra panoramica ricurva ruotando di 90 gradi per collegarsi all'edificio di Saarinen. È lo stesso gioco della finestra angolare di lastre di vetro che compare là dove il nuovo spazio espositivo permanente ruota per inserirsi nella galleria di studio.
Diversamente dall'edificio di Saarinen con la sua facciata di mattoni e pietra kasota, l'ampliamento di Holl mostra una suggestiva mescolanza di pietra kasota giallo ocra e blocchi di calcestruzzo, e quest'ultimo assume una tonalità particolare a motivo della miscela El Paso con cui è realizzato. Il primo rivestimento si intesse nel secondo allorché si passa dall'atrio monumentale dell'ampliamento nel resto dell'edificio. Poi la facciata meridionale del luminoso vestibolo su due livelli che costituisce il nuovo ingresso è rivestita di pietra, mentre il corrispondente alzato verso est è ricoperto in parte con lo stesso materiale e in parte dal fine collage variamente costituito dalle finestre angolari vetrate, dai blocchi, dal Profilit e dalla pietra kasota tagliata con l'aiuto del computer, inclinata secondo un angolo che corrisponde all'andamento della scala n. 2 che scende dallo

spazio d'esposizione permanente verso il piano inferiore. Sotto questo eccentrico insieme di rivestimenti di pietra un triangolo di Profilit dà luce alle scale, mentre il tutto rappresenta la congiunzione dei vari tipi di finitura esterna reperibili nell'opera. Qua e là, a motivo del piano principale inclinato e dell'infinita varietà delle scale, Holl inserisce dei giunti "a pennacchio", sotto forma di elementi di pietra oppure di soffitti di tavole di calcestruzzo inclinate lasciate a vista. Dovunque architravi e sottili baldacchini d'acciaio accentuano la presenza di grandi aperture vetrate.

L'ampliamento a U è ingegnosamente inserito tra le ali dell'edificio di Saarinen preesistente in modo non solo da completarne la forma ma anche da fornire all'insieme del nuovo complesso tre 'capi'. Il primo è il vestibolo a due livelli, rivestito, come si è visto, di una fine miscela di pietra e lenti di vario tipo inserite nel vetro isolante. Questa vetratura prismatica è stata incorniciata in modo da creare una finestra neoplastica decorativa sopra l'ingresso.

Il secondo 'capo', per così dire, è la piattaforma di carico situata sotto la nuova costruzione all'angolo nord-est del complesso. Non solo fornisce un ingresso di servizio all'intero complesso, ma permette anche un approccio adeguato alla parte posteriore dell'edificio di Saarinen per la prima volta nella sua esistenza. Il terzo e ultimo 'capo' è il vecchio ingresso del centro, adiacente alla nuova entrata, che verrà ora riutilizzato come adeguata collocazione del bar, di fronte allo stagno ornamentale preesistente. È sintomatico che lo studio di Holl abbia scelto di rafforzare l'ingresso preesistente con la presenza di quello nuovo, a sinergico beneficio di entrambi, poiché la monumentalità a doppio livello del nuovo ingresso aggiunge una nota empatica all'ingresso originale di Saarinen.

Vale a questo proposito la pena di notare che l'Institute of Science è l'unico edificio del campus aperto al pubblico, e a questo fine Holl ha dovuto affrontare la sfida di creare un edificio in grado di reggere la presenza di grandi scolaresche per gran parte di ogni giorno feriale.

Tutti gli edifici di qualità si devono all'attenzione del committente quanto al livello dell'architetto, e sotto questo aspetto l'ampliamento di Cranbrook realizzato da Holl non fa eccezione, dato che la sua esistenza nella forma attuale è dovuta al leale sostegno ricevuto prima di tutto da Lilian Bauder, presidente della Cranbrook Academy nel 1991, all'epoca del conferimento dell'incarico all'architetto; e, in secondo luogo, dal defunto direttore dell'Institute of Science, il professor Dan Appelman. Come ha sottolineato Rafel Moneo nella sua conferenza su Kenzo Tange del 1986 intitolata "La solitudine degli edifici", tutte le costruzioni, una volta completate, devono essere abbandonate al loro destino, legato alle vicissitudini sociali; e naturalmente l'implicazione più realistica è che non tutti gli edifici vengono immediatamente compresi dagli utenti. L'Institute of Science di Holl offre al fruitore una sequenza spaziale finemente articolata in termini didattici. Richiede di essere apprezzato con un atteggiamento altrettanto sensibile nell'allestimento di esposizioni scientifiche e interattive. L'attuale sovraffollamento di spettacolini scientifici prefabbricati è di gran lunga eccessivo rispetto allo spazio in cui sono collocati.

Tale è per ora la diffusa impostazione disneyana dell'istruzione scientifica subliminale che in questo deplorevole caso potrebbe essere ospitata in un capannone qualunque quanto nei volumi accuratamente misurati di questo edificio. Quindi, come Hans Sedlmayr ha sottolineato mezzo secolo fa, l'apprezzamento di un'opera d'arte presuppone un'adeguata intenzionalità. In architettura ciò significa invariabilmente che, nel corso della vita di un'opera, occorre trovare un adeguato *modus vivendi* tra gli intenti dell'architetto e gli intenti e le esigenze dell'utente, in una reciprocità di maturazione – per così dire – che nel caso dell'Institute of Science di Holl deve ancora realizzarsi.

Sotto e pagina a fronte: interni del laboratorio della luce. Su pareti e soffitto si proiettano vari fenomeni luminosi generati da un complesso sistema di vetri e lenti.

Below and facing page: interiors of the light laboratory. Onto the walls and ceiling are projected various phenomena of light generated by a complex system of glass sheets and lenses.

Manifest destinies have a peculiar *way of working themselves out as we may judge from Steven Holl's recent addition to the Cranbrook campus, for if ever an architect was slated to work at Cranbrook it was surely Holl with all the subtle resonances that now appear to run between his own work and the legacy of Eliel Saarinen. One needs only to look at the cast bronze doors made to Saarinen's designs for the entry to the Cranbrook Library and Museum of 1940 to be reminded of Holl's Nordic affinities. While this is hardly an occasion to enter into a history of Cranbrook, one needs nonetheless to indulge in a short excursus in order to attempt a more layered appraisal of Holl's addition to Saarinen's sixty-year old Institute of Science. Like any other institution that has evolved of a long period of time, one needs to remark on the sequence of buildings that have been added to the campus during the century, from the moment of its original foundation by George W. Booth, following his purchase of the farm in 1904, to the as yet unbuilt addition to the museum by Rafael Moneo. From the outset, Booth and his wife, Ellen Warren Scripps, sought to establish an Arts and Crafts community based in part on nostalgia for his English birthplace, the village of Cranbrook in Kent, in which his craftsmen forbears had lived for generations. After establishing his permanent presence on the farm estate by occupying a rambling Queen Anne house that had been built for his own occupation to the designs of Albert Kahn in 1906, Booth began the careful assembly of his Arts and Crafts utopia piece by piece beginning with a meeting house, that he designed in 1918; it being realized by his tyro architect son, Henry Scripps Booth. This structure with its somewhat Nordic tower would later form the nucleus of the Brookside School.*

In 1924 Booth appointed Eliel Saarinen as the magus of the wider endeavor, that would blossom forth over the next twenty-five years as a new Mecca in the arts at every conceivable level, from high school education to a post graduate academy. Thus the Brookside School as realized by Henry Scripps Booth in 1929 would be followed by five major complexes designed by Saarinen, the Cranbrook School for Boys (1925-28), the Kingswood Girls School (1929-31), the Cranbrook Academy of Art (1924-32), the Cranbrook Science Center (1935-38) and, last but not least, the crypto-classical Museum and Library completed in 1942; a monumental, neo-Art Déco composition that still serves as the centroid of the entire campus.

It is clear from his ambitious Sittesque plan of 1924 that Saarinen originally envisaged Cranbrook as a microcosmic city, replete not only with multiple institutions but also with a dense residential fabric. However, despite the prerequisite dorms for the preparatory schools and the accompanying faculty housing for both the schools and the academy, a city-in-miniature is one thing that Cranbrook never became and today, as one tramps across the bucolic grounds at the end of the century, once comes to feel this as a tremendous loss. Clearly what Saarinen envisaged at the beginning, was an academic garden city, of a kind that has rarely been achieved, where one building is tied to the next in such a way as to form a continuous fabric; a structure that while closely woven and civic would also be permeated by a resplendent nature. This is the vision that is still latent everywhere at Cranbrook and one wonders if during next century it will finally mature as the grove of academy it has always aspired to be.

Be this as it may, one may certainly claim that unlike many other universities, Cranbrook has yet to put a foot wrong as an architectural patron and this is as true for all the small scale, poetic furnishings that Dan Hoffman installed throughout the campus during his ten years as professor of architecture as it is for the recent commissions that Cranbrook has put in hand as additions to its main institutions from the recently completed Brookside School by Peter Rose to the Natorium for the Cranbrook Boys School by Tod Williams and Billie Tsien and lastly, of course, there is Steven Holl Architect's addition to the Science Center to which the remainder of this essay will be devoted.

Holl is perhaps the only architect practicing today who habitually engenders his work through three interwoven heuristic devices; first, a particularly sensitive reading of the context in which the work is situated; second, an internalization of the proximities required by the brief and third, and most importantly, the evocation of a quasi-mythic narrative that endows the work with its lyrical thematic. In this instance the mythical impulse was derived from Edward Lorenz's concept of a "strange attractor" as this came to be adduced in the elaboration of chaos theory. To this end, Holl's addition comprises a U-shaped plan that nestles into the two projecting wings of Saarinen's existing building as though these forms quite literally attracted to each other, the one hovering in the arms of the other.

Like Holl's Amerika Gedenkbibliothek, projected for Berlin in 1988, this building is planned like a Möbius strip with various countermanding circulatory trajectories running clockwise and counter clockwise throughout the space. There are in fact five discernibly different itineraries that issue from the ground floor lobby of the building. We may call the first of these the permanent exhibition route that splits at the entry to lead in two countervailing directions that eventually run into each other within the existing exhibition galleries of the Saarinen building. The second itinerary bypasses the new gallery for the permanent collection at grade, to lead down to a changing exhibition space at the lower ground floor (labeled ground floor on all the plans). This bypass is effected by descending to the lower level via staircase no. 4, which lies beneath staircase no. 5, that happens to be the culminating metal stepped ramp that leads up to the roof. This bypass makes a figure-eight in plan on two separate levels, firstly, in one direction, by going through the changing exhibition space and secondly by reversing in the direction and going past the lower lobby shop to link up with the main lobby at grade via staircase no. 2.

The third principal route is also a bypass system, introduced into the main lobby in order to lead parties of school children directly down to the lower lobby from which they may gain direct access to a number of facilities; the cloakrooms and lavatories; the existing basement auditorium; and a top-lit corridor featuring the "water exhibit". This last, audaciously lit by glass lenses set into the bottom of the garden pool above, terminates in the oneric "house of vapor" at the end of the corridor, adjacent to a doorway opening to the garden.
The fourth principal itinerary is the route through the science garden that may be directly accessed from the main lobby as an external promenade. This leads to the aforementioned stepped ramp leading to the roof terrace overlooking the garden and simultaneously providing access to a mezzanine balcony suspended in the upper part of the light laboratory vestibule. Thus staircase no. 5, the stepped ramp, leads us back the first volume we experience on entering the building and to which we may gain immediate access by an elevator from the mezzanine.
Holl's architecture parlante, which is the mythical element in his architecture, makes itself manifest here in two phenomenological episodes; the aforementioned light laboratory and the science garden, the alpha and the omega in fact of the addition, the one being a didactic play with light, the other being a walk through the three basic states of water; liquid, vapor and ice. The first of these, a complex prism activated at different times of the day under the impact of light, splits sunlight into the spectrum while producing other luminous phenomena. These are effected through a prismatic film set in an insulated glass sandwich (diffraction) and by lenses of laminated liquid between slumped and flat glass (refraction). The resultant display is to be witnessed as much from the vestibule as from the mezzanine above. The second phenomenological excursus turns upon the garden promenade, passing the first pool (lit from beneath at night) to cross the second pool via a diminutive, resonant, wooden bridge in order to look down into the cubic pit of "the house of vapor". From this point one tracks back through the stroll paths to end in "the house of ice" that is accessed by a narrow walkway running adjacent to final water channel, thus completing the itinerary with water in its frozen state.
It is difficult to imagine something more quietly 'oriental' than this science garden treated as a reinterpretation of the Japanese stroll garden and exquisitely furnished with wooden benches and bridges and cast aluminum, light lanterns, set close to the ground in the Sino-Japanese fashion. Running water echoes in the space as the second pool discharges down an inclined, serrated wall into the lowest channel, vapor hisses as it rises from the pit like a mysterious cloud, while gravel crunches under foot and the timber platform resonates with one's footfall. Against such acoustical phenomena and the constantly changing light, "the ice house" gleams forth as the ultimate goal to which all meanderings eventually lead. At the same time, as one moves around the garden court the overall Gestalt of the addition constantly changes, in part because of the way in which the land drops down as one strolls around the court, descending, falling a full story height from the main to the service entry. Within this space, the chunky masses of Saarinen's original building are rhythmically answered by the blockwork of Holl's addition, a sculptural reciprocity that can only be fully perceived within the garden.
As we know from his previous work, Holl's architectural imagination is not limited to his penchant for spatial and phenomenological invention but invariably penetrates into the construction itself, to yield a tectonic expressivity that, however muted, arises out of the technology employed a particular susceptibility the tactile character of material. This is never more evident than in the bold decision to construct the main suspended floor from forty foot long, hollow, pre-cast concrete planks, four feet wide by fourteen inches deep, the cylindrical hollow cores of which are used to carry both conditioned air, electrical conduit and sprinkler feeds. The bottoms of the planks

1 L'atrio al livello inferiore.
2, 3, 5 Spazi di distribuzione che conducono alla galleria per l'esposizione permanente (foto 3: Balthazar Korab).
4 La scala parallela al giardino che porta all'ala della collezione permanente prende luce dalla parete esterna in Profilit.

***1** The atrium on the lower level.*
***2, 3, 5** Distribution spaces leading to the permanent exhibition gallery (photo 3: Balthazar Korab).*
***4** Parallel to the garden, the stairs leading to the permanent collection wing receives light from the external wall in Profilit.*

1

2

3

are core drilled on site to provide outlets for the various services, which occur at varying rhythms across the surface of the ceiling. This technological ingenuity is taken a step further as the narrow joints between the planks are used to incorporate lighting and suspension tracks. The heavy planks rest directly on twelve-inch in-situ concrete retaining walls let into the earth as the site falls away and the plank floor slopes down accordingly at a rate of 1 in 24 to accommodate this displacement in level. Above this heavy earthwork, the volume of the new permanent exhibition space is achieved through a light-weight steel-frame skeleton, with a roof composed of castellated steel decking, filled with concrete and capped by rigid insulation and a waterproof membrane.
Structural planking as a method reappears in extensive use of twelve inch wide, insulated, cast glass planks (Profilit), both for the cladding of the long stairway leading down to a changing exhibition volume and for the inclined monitor roof lighting of the permanent exhibition space. This last illuminates the permanent exhibition gallery through a laminated glass ceiling light, thereby introducing a continuous zone of bright, but diffused light along one wall of the space. The walks are lined in perforated acoustic plywood, stained red ochre. The correspondingly lively, but mellow tone of the volume is set off in this instance by a black concrete floor. This revetment pattern varies somewhat from space to space, but wherever the space was thought to demand a high degree of acoustical absorption the perforated, Pompeian red, plywood wall lining invariably appears. Elsewhere as in the corridor of the "water exhibit" opening off the lower lobby, we are presented with diffused glass top and side lighting, together with blue gray sidewalls and a dark grey end wall, adjacent to the vapor room. Once again a black floor is separated from these walls by a narrow, recessed, aluminum baseboard. The lower lobby respond to this ice blue corridor with return walls in fluorescent plaster and rough in-situ concrete, the whole being capped by a silver-grey ceiling above a black carpeted floor. Here and there, as in stairway no. 4, the wall opposing the Profilit siding is finished in a Pompeian Red plaster, contrasting against the black rubber treads and risers and a perforated aluminum cover plate/spacer which serves as an air-supply grill.
Two sculptural devices are an integral part of plastic syntax of Steven Holl Architects; on the one hand, a syncopated inflection of the ceiling plane as one passes from one volume to the next, on the other, an opening out, wherever possible, of all external and re-entrant corners (the famous Wrightian "breaking of the box") so as to provide unexpected views of both the external context and the internal court and at the same time to generate a fugal quickening of the rhythm in the space. This last is evident in the lower lobby where the corridor that leads to the existing auditorium turns out of the main volume in such a way as to create a dynamic spatial inflection. In a similar way, the so-called "study gallery" connecting the new permanent galleries yields a bent picture-window as it turns through ninety degrees to join the Saarinen building. This is similar to the re-entrant corner window in plate glass that occurs where the new permanent exhibition space turns into the study gallery. Unlike the Saarinen building faced in brick and kasota stone, Holl's addition deploys a telling mixture of yellow ochre kasota stone and concrete block, the latter assuming a particular hue because of its El Paso aggregate. The first revetment weaves into the second as one passes from the monumental lobby of the addition to the remainder of the building. Thus the south facade of the two story light vestibule that establishes the new entry is faced in stone while the return east elevation is covered partly in the same material and partly in a subtle collage made up in diverse parts of plate glass corner windows, blockwork, Profilit, and computer-cut kasota stone, bonded at an angle that corresponds to the going of stair no. 2 as it descends from the permanent exhibition space to the lower level. Beneath this eccentric patch of

stone cladding a triangular panel of Profilit helps to illuminate the stair, while the whole represents a conjunction of the various types of external finish to be found throughout the work. Here and there due to the main sloping floor and the endless variety of stairs, Holl inserts 'squinch' seams, either in terms of stonework or as the revealed soffits of inclined concrete slabs. Elsewhere steel lintels and narrow canopies accentuate the presence of large plate glass openings.
Ingeniously the U-shaped addition is inserted into the wings of the existing Saarinen building in such a way as to not only complete its form but also to provide the combined new complex with three 'heads'. The first of these is the two story light vestibule, faced, as we have seen, on the south in a subtle mixture of stone and lenses of various kinds film set in insulating glass. This prismatic glazing has been framed up so as to yield a neoplastic fenestration pattern above the entrance.
The second 'head', so to speak, is the loading dock situated under the new building at the north west corner of the complex. This not only provides a service entry for the entire complex, but also affords an appropriate approach to the rear of the Saarinen building for the first time in its existence. The third and final head is the old entrance to the center that lies adjacent to new entry and will now come to be re-used as a conveniently sited cafeteria overlooking an existing ornamental pond. It is symptomatic that the Holl studio should elect to reinforce the old entry with the presence of the new, to the synergetic benefit of both, since the double-height monumentality of the new entrance adds an empathetic coda to Saarinen's original entry.
One should note in passing that the Institute of Science is the only building in the Cranbrook campus that is open to the general public and to this end Holl had to confront the challenge of creating a building that was capable of withstanding its occupation by large numbers of school children throughout the better part of any weekday. Since June of this year when the institution partially re-opened attendance is already up by 60% bringing it close to an average of some 900 students per day.
All buildings of quality are much due to the commitment of the client as they are to the caliber of the architect and in this regard Holl's Cranbrook extension is no exception, for its existence in its present form is due to the loyal support he received, first from Lilian Bauder, who was the president of the Cranbrook Academy at the time that he received the commission in 1991 (it took three years to develop the final design) and, second, from the late director of the Institute of Science, the scientist Dan Appelman, who regrettably died before the final completion of the work. As Rafael Moneo insisted in his 1986 Kenzo Tange lecture, "The Solitude of Buildings", all buildings must be relinquished at their completion to their own fate with regard to the travails of the society and, of course, the sobering fact is that not all buildings are immediately understood by their users not only for what they may provide but also for what are their intrinsic limits. Holl's Institute of Science offers the user a spatial sequence that is delicately articulated in didactic terms. It requires to be consummated by an equally sensitive approach to the arrangement of scientific and interactive exhibits. The present overcrowding of the space with pre-packaged scientific sideshows that are largely overscaled in relation to the space in which they are situated. This is by now the familiar Disneyfied approach to subliminal scientific instruction that in this present regrettable instance seems to be might just as well be housed in some random shed as in the carefully proportioned volumes of this building. Thus as Hans Sedlmayr put it over a half-a-century ago, the appreciation of a work of art presupposes adequate intentions. In architecture this invariably means in the life of a work that some appropriate modus vivendi *has to be found between the intentions of the architect and the intentions and needs of the user, a maturing reciprocity we may say which in the case of Holl's Institute of Science has yet to come into being.*

4

5

Hans Hollein

Testo di François Burkhardt
Fotografie di Gerald Zugmann

Complesso scolastico, New Donau-City, Vienna

Progetto: Hans Hollein
Direzione progetto: Franz Madl
Consulente strutture: AXIS Ingenieurleistungen
Committente: Commissione per l'edilizia scolastica della Città di Vienna con Gemeinnützige Siedlungs- und Bauaktiengesellschaft

Text by François Burkhardt
Photographs by Gerald Zugmann

School complex at New Donau-City, Vienna

Project: Hans Hollein
Project architect: Franz Madl
Structural engineering consultant: AXIS Ingenieurleistungen
Client: School building board of the City of Vienna with Gemeinnützige Siedlungs-und Bauaktiengesellschaft

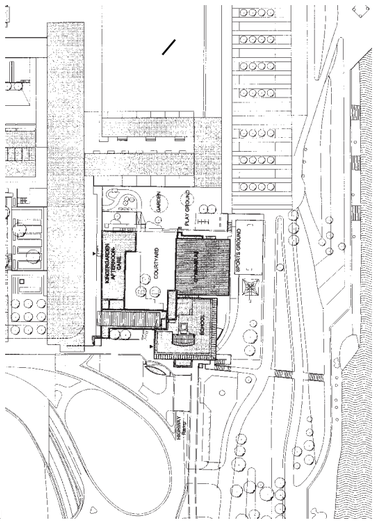
Il complesso scolastico di Hollein, nella New Donau-City, è collocato su di una piattaforma costruita a copertura dell'autostrada preesistente.
Grazie a questo complesso e alla circostante area residenziale, oltre che ad altri servizi, la posizione, inizialmente svantaggiosa, si è trasformata in una situazione piacevole che sovrasta il Canale del Danubio ai limiti di un parco e la cui struttura interna riflette sia il contesto urbano che elevate finalità pedagogiche.

Hollein's school cpmplex in the New Donau-City is situated on a platform which was built to cover the existing motorway. Together with a residential area and other services the new school transformed the negative situation into an attractive desirable location overlooking the Danube Canal and skirting a park. The inner fabric of the school reflects as well the urban context as an ambitious pedagogy.

Di Hans Hollein, architetto viennese, si può dire che fin dalla sua prima opera, il negozio Retti (dell'inizio degli anni Sessanta), ha suscitato l'interesse della critica per la posizione che le sue opere esprimono nel contesto storico della città di Vienna e per le sue tesi provocatoriamente d'avanguardia. Nonostante l'influsso dei mass media sull'opinione pubblica Hollein ha saputo imporre i suoi punti di vista grazie all'intelligenza e al fascino di queste opere, divenendo in Austria un punto di riferimento autorevole per il grande pubblico come Siza lo è per il Portogallo – cosa rara per un architetto.
Il suo più recente edificio al centro della città, la Haas Haus, di fronte alla cattedrale di Santo Stefano, divenne occasione di un dibattito pubblico sui pro e i contro dell'architettura contemporanea nel contesto storico della capitale austriaca. Hollein ha saputo far valere nel dibattito la posizione progressista dell'architettura contemporanea di fronte alla tendenza restauratrice corrente grazie alle qualità architettoniche del suo edificio, che fanno della Haas Haus un simbolo popolare e turistico della città di Vienna.
Conosciamo la sua padronanza virtuosistica della composizione complessa e artistica, che fa di una microarchitettura un'opera d'arte in cui un oggetto quotidiano si trasforma in un segnale urbano simbolico. La sua capacità di usare la metamorfosi dell'oggetto e della scala ha sempre suscitato grande interesse, così come la sua tesi provocatoria secondo la quale in fin dei conti tutto è architettura.
Hollein ha appena terminato una scuola elementare nella New Donau-City, dove sorgeva isolato fino a poco tempo fa il quartiere dell'Onu, su un'isola tra il vecchio letto del Danubio e il nuovo canale. Per ovviare a questa situazione il Comune di Vienna ha deciso di costruire una piattaforma che copre l'autostrada preesistente e permette di collocare al di sopra di essa una zona residenziale completa di servizi. Vista la posizione privilegiata del sito, che domina il canale del Danubio e costeggia un parco, il nuovo quartiere residenziale è un punto d'attrazione anche per gli investitori. La scuola di Hans Hollein aggiunge oggi un ulteriore elemento di fascino e di attrazione.
L'architetto del complesso scolastico (scuola elementare, asilo, nido, palestra, aula di musica) conosce bene il luogo. Dopo aver vinto il concorso per l'esposizione universale Vienna-Budapest – che doveva essere costruita in parte su questo sito e che non venne realizzata – Hollein elaborò un primo piano regolatore generale e in seguito il progetto del Museo Guggenheim di Vienna, situato in questo quartiere. Tutti questi progetti hanno avuto l'obiettivo di congiungere il centro cittadino e l'isola, dotando quest'ultima di una zona destinata a servizi terziari e residenza. Hollein dunque conosce perfettamente i problemi della Donau-City.
La sua scelta di fondo è integrare i volumi da costruire nel

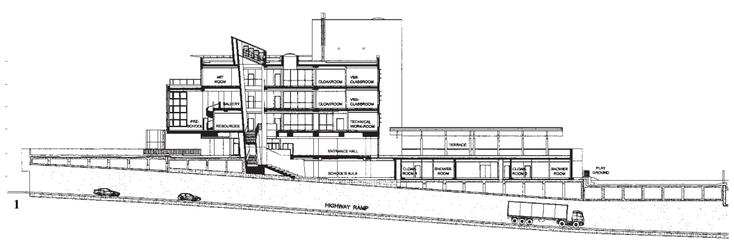
1 Planimetria. Il complesso occupa un lotto d'angolo della New Donau-City, nuovo insediamento urbano sulla riva est del Danubio, il cui master plan è stato disegnato da Hans Hollein con Coop-Himmelb(l)au.
2 Veduta della corte interna.

1 *Site plan. The complex occupies a corner plot of New Donau-City, the new urban settlement on the east bank of the Danube, the master plan of which was designed by Hans Hollein with Coop-Himmelb(l)au.*
2 *View of the inner courtyard.*

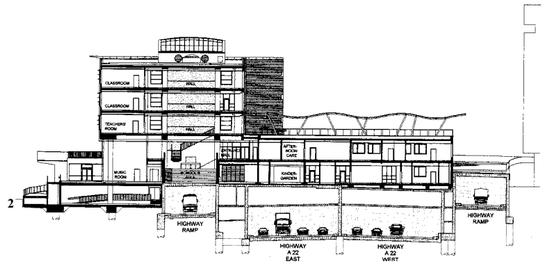


1

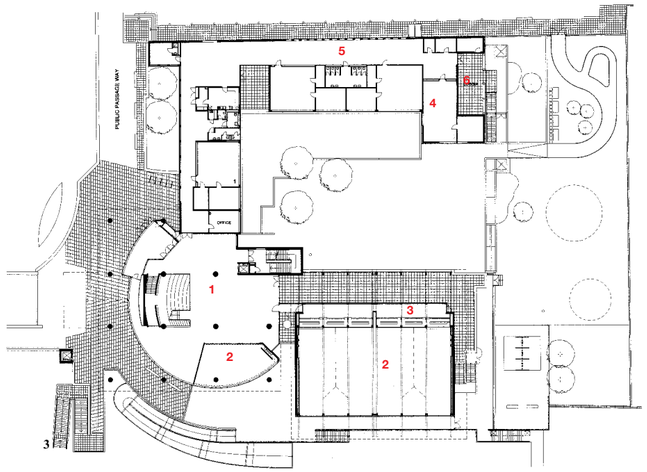
2



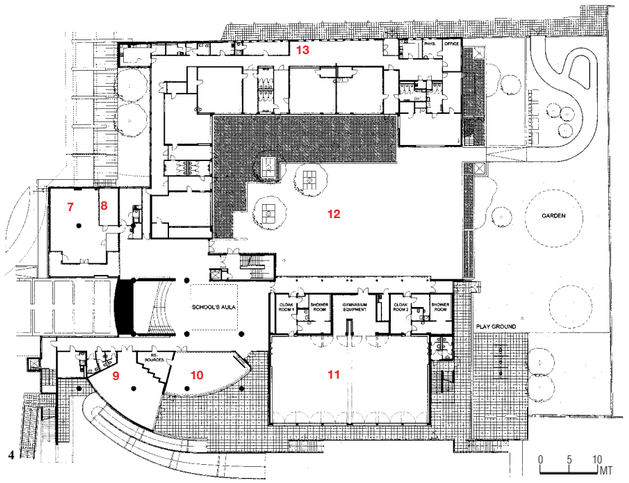
1



2



3



4

1 atrio d'ingresso
2 vuoto
3 galleria
4 ufficio
5 nido pomeridiano
6 loggia
7 aula a doppio livello
8 portiere
9 biblioteca
10 sala da musica
11 palestra
12 corte
13 scuola materna

1 *entrance hall*
2 *void*
3 *gallery*
4 *office*
5 *afternoon care*
6 *loggia*
7 *classroom on two levels*
8 *caretaker*
9 *library*
10 *music room*
11 *gymnasium*
12 *courtyard*
13 *nursery*

sito urbano, usare l'edificio scolastico per completare il tessuto dei percorsi d'accesso tra quartiere residenziale e riva del canale e sfruttare al meglio la difficile situazione derivante dall'essere costretti a costruire su un ramo autostradale coperto e doversi adattare ai dislivelli creati dai numerosi "percorsi veicolari". La semplice osservazione delle sezioni e della collocazione dei volumi sopra la struttura della piattaforma permette di rendersi conto della precisione con cui Hollein ha saputo trarre partito da questo difficile incarico, utilizzando tutte le differenze di livello per integrarvi una funzione e riuscendo a trarre vantaggi spaziali da queste difficoltà.
Il visitatore non se ne accorge e apprezza la consueta sapienza della fluidità dei passaggi e degli spazi di Hollein, specialmente se si trova al livello inferiore dell'atrio che in questo punto si trasforma in aula magna. Quest'ultima si appoggia sulla rampa d'accesso della galleria stradale sottostante, con i sette gradini tra il 'retropalco' e il 'palcoscenico' dell'aula che compensano esattamente la differenza di altezza che costituisce la pendenza della rampa.
Al piano terreno il grande atrio è abilmente concepito come il centro focale di tutti i passaggi tra le sezioni: accesso all'asilo nido, alla palestra, al cortile di ricreazione esterno, alle scale e agli ascensori, ai corridoi che conducono alle aule. Da questo punto di vista si scorge attraverso le pareti vetrate il vuoto della sala di musica sottostante e si vede il vuoto della tromba delle scale che porta all'aula magna al piano inferiore, lo stesso volume vuoto che si prolunga come una balconata intorno ai tre piani superiori. Questa apertura nel suolo attraversa orizzontalmente tutto il blocco ed è caratterizzata da un muro obliquo che fa da fondale ed è sormontato da un lucernario sul tetto che porta la luce naturale fino all'aula magna del piano più basso. Questo elemento estremamente affascinante è il cuore stesso del complesso, intorno al quale tutto si organizza.
Un altro punto d'attrazione di questo complesso è costituito dalle numerose possibilità che l'architettura offre a una pedagogia *intra muros* come struttura "a cielo aperto". Gli scolari in effetti hanno a loro disposizione numerose possibilità in caso di cattivo tempo per le ricreazioni, ma innanzitutto un'ampia scelta di luoghi in cui appartarsi, ritirarsi in gruppo o individualmente.
Dal punto di vista pedagogico Hollein sfrutta i vantaggi di un'architettura propizia allo sviluppo della personalità e alla formazione dell'individuo tramite forme, spazi e cromatismi adeguati. Sa offrire intimità là dove occorre, grandiosità dove è necessario, nella consapevolezza che il bambino deve essere formato come cittadino ad affrontare gli spazi pubblici e urbani. Non smette di sottolineare l'importanza che attribuisce a una visione reale fin dall'infanzia dei dati che costituiscono le qualità del sito urbano di questo secolo. Perciò ha previsto un'aula da cui si può vedere l'autostrada con il suo fitto traffico, ma anche la vita del quartiere adiacente e del parco circostante, così come i lungofiumi del Danubio: una specie di piattaforma d'osservazione della vita. Il nido e la scuola materna sono intrisi di un'atmosfera intima, calda e familiare, con colori e materiali adeguati.

1, 2 Sezioni AA e BB.
3, 4 Piante dei livelli 2 e 3.
5 Veduta notturna. La scuola è collocata su una piattaforma che sovrasta un'autostrada urbana e il relativo sistema di rampe d'accesso. La particolare localizzazione ha avuto una forte influenza sulle scelte compositive e le configurazioni spaziali.
6 Veduta da ovest.

1, 2 *Sections AA and BB.*
3, 4 *Plans of levels 2 and 3.*
5 *View by night. The school is situated on a platform built over an urban motorway and its slip roads. Its peculiar location had a sharp influence on the choices of its composition and spatial configurations.*
6 *View from west.*

5

6

1

1 Il corpo di fabbrica basso che ospita la palestra.
2 L'interno di un'aula a doppio livello aggettante. La visuale si apre verso l'autostrada e il Danubio.
3 Il percorso pubblico che porta all'ingresso principale.

1 *The low building housing the gymnasium.*
2 *Interior of a projecting classroom on two levels. The vista takes in the motorway and the Danube.*
3 *The public path leading to the main entrance.*

3

Come in tutti gli edifici di Hollein i particolari sono molto curati, perfino al di là delle norme codificate, e le possibilità tecniche sono spinte al massimo dei mezzi a disposizione. La luce artificiale, per esempio, è regolabile all'intensità necessaria a ogni ora del giorno.
Con quest'opera a prima vista semplice, Hans Hollein sorprende affermando che 'semplice' non corrisponde a 'semplicista', bensì a un processo di riduzione da una condizione di complessità a una di essenzialità. In effetti Hollein riesce, in questo processo, a mettere in tensione i corpi di fabbrica conferendo a ciascuno di essi una propria identità formale specifica secondo le funzioni di ciascuno, pur creando un'organizzazione vasta e articolata di qualità.

Of the Viennese architect *Hans Hollein it may be said that ever since his first work, the Retti shop (done in the early 1960s), he has aroused critical interest through the attitude expressed in his oeuvre within the historical context of Vienna and through his provocatively avant-garde ideas. Despite the influence of the mass media on public opinion, Hollein gets his views across, thanks to the intelligence and fascination of his works. In Austria he is an authoritative point of reference for the general public, just as Siza is for Portugal: a rare achievement for an architect.*
His most recent building in the city centre, the Haas Haus, situated in front of St Steven's cathedral, sparked a public debate on the pros and cons of contemporary architecture in the historic tissue of Austria's capital. Hollein has managed to assert the progressive position of contemporary architecture in that debate, against the current restorational trend. This success is due to the deep architectural qualities of his building, which have made the Haas Haus a popular and tourist symbol of Vienna. We are familiar with his virtuosic mastery of complex and artistic composition. A micro-architecture becomes a work of art, in which an everyday object is transformed into a symbolic urban beacon. Hollein's capacity to use the metamorphosis of objects and scale has always aroused great interest, as his provocative thesis that everything really boils down to architecture.
Hollein has just finished building an elementary school, on the enlarged site of the New Donau-City where until a short while ago the Uno quarter had risen in isolation, on an island between the old bed of the Danube and the new canal. To get round this situation the Vienna City Council decided to build a platform to cover the existing motorway so that a residential area, complete with services, could be built on top of it. In view of the site's desirable location overlooking the Danube canal and skirting a park, the new residential quarter has also been an object of attraction to investors. Hans Hollein's school today adds a further element of appeal.
The architect of this complex, with its elementary and nursery schools, gymnasium and music room, knows the place well. Hollein had won the competition for the Vienna-Budapest world expo, which was to have been built partly on this site. But when it was decided not to build it, Hollein drafted an initial master plan and subsequently the

2

1

2

3

1 La palestra.
2 La hall d'ingresso. Sullo sfondo, il corpo scala centrale.
3 La sala da musica con vetrata sul fiume.
Pagina a fronte: il corpo scala principale, illuminato zenitalmente, è caratterizzato dalla parete azzurra leggermente curvata.

***1** The gymnasium.*
***2** The entrance hall. In the background is the central stair well.*
***3** The music room with glazed wall overlooking the river. Facing page: the main stair well, lit from above, is characterised by a gently curving pale blue wall.*

project for the Guggenheim Museum of Vienna, to be located in this same quarter. All these projects had the aim of joining the city centre to the island, by endowing the latter with a service and residential area. Hollein thus knows the Donau-City's problems like the back of his hand.
His underlying choice is to integrate volumes into the urban site, and to use the school building to complete the fabric of access ways between the residential area and the canalside. He also makes the best of the unfavourable situation caused by the necessity to build on a covered stretch of motorway and to adapt to the changes of level created by a multiplicity of roads. The simple observation of sections and placing of volumes above the platform structure reveal the precision with which Hollein has turned this daunting project to advantage. And he does this by exploiting all the differences of level in order to gain spatial benefits precisely from those restraints.
The ill-informed visitor may not perhaps appreciate the customary skill and fluidity of passages and spaces in Hollein's work, especially if he or she happens to be on the lower level of the atrium which at this point is transformed into an assembly hall. This hall is located on the access ramp to the road tunnel below, where the seven steps between the 'backstage' and the 'stage' of the hall exactly offset the difference of height created by the slope of the ramp.
On the ground floor the large atrium is cleverly conceived as the focal point of all passages between sections: access to the nursery, to the gym, to the external recreational courtyard, to the stairs and lifts, and to the corridors leading to the classrooms. From this point (the empty space of the music room below can be glimpsed through the glazed walls) can be seen the void of the stair well-leading to the main hall downstairs, and the same void which extends like a balcony around the three upper floors. This opening in the ground runs horizontally right through the block and is characterised by an oblique wall that acts as a backdrop and is surmounted by a skylight on the roof which lets natural light into the assembly hall on the bottom level. This most intriguing feature forms the actual heart of the complex, around which everything else is organized.
Another attractive thing about this work consists in the numerous possibilities offered by the architecture to an intra muros *pedagogy as an "open sky" structure. The children in effect are given ample scope in the event of bad weather to enjoy recreation, but above all a wide choice of more secluded places to occupy in groups or individually.*
From the pedagogic viewpoint Hollein has in fact exploited the benefits of an architecture tailored to the development of the individual pupil's personality and education, by means of appropriate forms, spaces and colour schemes. He succeeds in providing intimacy where needed, and grandiosity where necessary, in the awareness that the child needs to be brought up as a citizen to get used to the idea of public and urban spaces. He does not cease to emphasize the importance which he attributes to a realistic outlook from childhood towards what constitutes the quality of a modern urban site. For this reason he includes a room from which the children can see the motorway and its busy traffic, but also life in the neighbourhood and in the surrounding park, besides that of the Danube river embankment. Thus the classroom affords a cross-section, as it were, of life in the outside world. The nursery school is steeped in a warm and welcoming, familiar atmosphere, helped by suitable colours and materials. As in all Hollein's buildings, the details are very carefully treated, even well beyond the accepted standards, with every technical possibility and means stretched to the utmost. The artificial light, for example, is adjustable in intensity to every hour of the day.
With this seemingly simple work, Hans Hollein surprises us by stating that 'simple' never means 'simplistic', but rather, a process of reduction from a condition of complexity to one of essentiality. In effect he manages through that process, to bring all parts of the building into a vibrant unison, each with its own formal identity according to function, albeit within an all-embracing quality ensemble.

Domus 826 Maggio *May* '00

Hinrich Baller
Doris Piroth

Testo di Claus Käpplinger
Fotografie di Wilmar Koenig

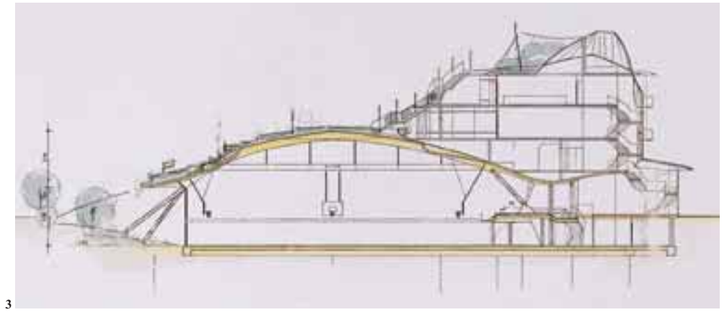
Palazzo dello sport e asilo nido in Winterfeldtplatz, Berlino

Progetto preliminare (1987-88): Hinrich Baller, Inken Baller
Progetto (dal 1989) e realizzazione: Hinrich Baller, Doris Piroth
Strutture: Pichler Ingenieure

Text by Claus Käpplinger
Photographs by Wilmar Koenig

Sports centre and nursery school at Winterfeldtplatz, Berlin

Preliminary project (1987-88):Hinrich Baller, Inken Baller
Project (from 1989) and execution: Hinrich Baller, Doris Piroth
Structural engineering: Pichler Ingenieure



3

4

Se si potesse interpretare l'architettura di Baller come antitesi alla "Berlino di pietra", la sua estetica otterrebbe il giusto riconoscimento già in base a questa premessa. Eppure la fiammeggiante sorpresa grazie alla quale tutte le sue opere riescono da anni ad attrarre osservatori, utenti e critici vuole essere anche la continuazione di una linea del Moderno di cui si fa garante Scharoun, insegnante e modello di Baller. La Winterfeldplatz, devastata nel corso dei secoli, ottiene una composizione senza bisogno di scomodare la più formale delle chiusure a blocchi.

Baller's architecture may be interpreted as a counterblast to Stone Berlin. That in itself would legitimate his aesthetic. But the flamboyant surprise with which his buildings have bewitched beholders, users and critics alike for decades should also be understood as the continuation of an alternative tendency in the modern movement, one advocated by Baller's teacher and exemplar Scharoun. The Winterfeldtplatz, for decades a wilderness, has now been put in a setting for which there was no need to invoke any of the standard architectural clichés for authentic reconstruction of urban blocks.

1 Studio urbanistico del 1987.
2, 4 L'interno del palazzo dello sport in due vedute, notturna e diurna. I costoloni d'acciaio della copertura sostengono anche l'asilo-nido sovrastante.
3 Sezione trasversale del palazzo e dell'asilo-nido.

1 Town-planning study, 1987.
2, 4 The interior of the sports centre in two views, by day and by night. The wide steel ribs of the roofing also support the nursery school beneath.
3 Cross-section of the sports centre and of the nursery school.

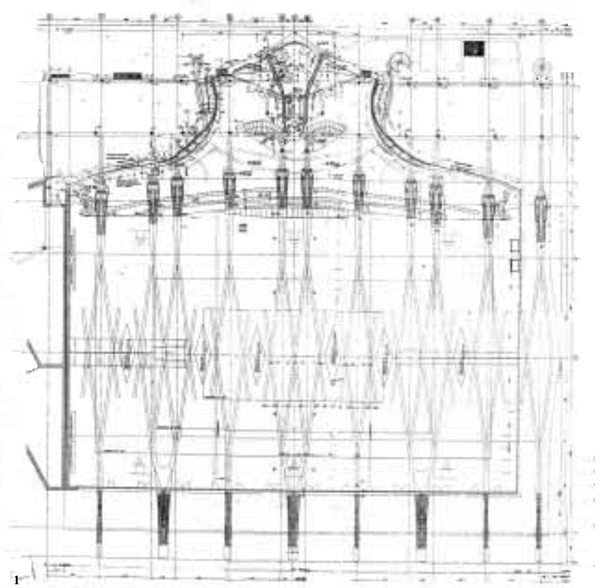
1

Espressiva, giocosa e trasognata, l'architettura di Baller riesce efficacemente a evitare qualsiasi tipo di rigore estetico o di banale adempimento di funzioni. I progetti di Baller, contenuti, eppure quasi sempre opulenti, esigono il massimo dagli esperti di statica e non sono ormai più concepibili in modo isolato dal quadro urbano berlinese. In questo senso la sua più recente opera non fa eccezione. Adiacente al palazzo dello sport è sorto un asilo-nido che, al pari dell'altro edificio, una sorta di paesaggio terrazzato artificiale, offre un magnifico squarcio sul mare di case berlinesi. Il palazzo dello sport che sembra estendersi nello spazio urbano come una grande onda, si dispiega in maniera fresca e non convenzionale, consentendo libere e sorprendenti relazioni visive tra i passanti e gli sportivi all'interno. Tutto questo non si accorderebbe con la severa architettura berlinese degli anni '90 e con la sua inconfondibile tendenza al minimalismo e al classicismo; infatti in questo caso si tratta di un edificio progettato da un architetto sulla base di un linguaggio formale inconfondibilmente singolare, le cui radici, poste più di quindici anni fa, si riallacciano al periodo in cui Hinrich e Inken Baller progettavano il doppio centro sportivo di Berlino-Charlottenburg, divenuto nel frattempo celebre, e il Philosophicum a Berlino-Dahlem.

Ciò che attualmente occupa la zona sud-ovest della Winterfeldtplatz, quella piazza che rappresenta il cuore del quartiere occidentale di Schöneberg, è sorto come parte di un esteso progetto che comprende l'intera piazza. Gli esordi si ebbero verso la metà degli anni '80, sull'onda di un'iniziativa popolare contro la politica urbanistica ufficiale; insoddisfatti degli esiti di un concorso che prevedeva la completa ricostruzione di un complesso formato da scuola, asilo-nido e centro sportivo, i cittadini sollecitarono un nuovo procedimento concorsuale per Winterfeldtplatz a cui avrebbero preso parte Hinrich e Inken Baller. Le loro direttive, orientate alla conservazione del preesistente e all'inserimento del nuovo solo ove strettamente necessario, portarono a una ricostruzione completamente diversa della Winterfeldtplatz. In luogo di un esteso complesso, proposero un moderato ampliamento dell'esistente edificio scolastico del diciannovesimo secolo. Mentre l'asilo-nido e il palazzo dello sport li impegnavano sul lato sud della piazza, si creava anche lo spazio per un piccolo parco che doveva allacciarsi alla storia del sito, a suo tempo sede del giardino botanico di Berlino. Agli angoli della piazza dovevano inoltre trovare posto una casa per abitazione a forma di piccola torre, un'edicola, un pergolato circondato di verde, oltre a un parco giochi per bambini realizzato con grande cura. Nel suo insieme, un progetto fortemente persuasivo che pure andò incontro successivamente a una difficile fase di realizzazione. La prima pietra del parco giochi venne posta nel 1991; seguirono l'edicola e l'ampliamento dell'edificio scolastico, realizzati senza la diretta partecipazione dei Baller. La costruzione dell'asilo-nido e del palazzo dello sport ebbe finalmente inizio nel 1992, ma conflitti di competenza amministrativa, fallimenti societari e difficoltà di bilancio portarono a ripetute sospensioni dei lavori sino al 1999, quando persino la casa di abitazione a

2

forma di torre riuscì a essere ultimata prima del complesso asilo-centro sportivo, sebbene, anche dietro pressione degli investitori, con una volumetria triplicata. A fronte di tutte queste vicissitudini, la qualità di questo intervento, che si deve unicamente ai progettisti Hinrich Baller e Doris Piroth, risulta tanto più sbalorditiva. Non bisogna però sottacere i meriti della statica di Pichler che per primo ha reso possibile la realizzazione di questo complesso dalla insolita qualità in cui non si trova quasi traccia di angolo retto, che si inclina, si piega e si torce nello spazio urbano senza alcuna apparente limitazione. Due metri al di sotto del livello stradale, appena al di sopra della falda freatica, si estende un basamento in cemento precompresso che supporta il carico del grande intreccio di costoloni in acciaio che abbracciano l'ampiezza del palazzo sostenendo così non solo le controcampate del tetto, ma anche il soprastante asilo-nido. Lucidi graticci in legno illuminati dal retro si estendono negli interspazi in cui sono collocate semplici lampade che creano differenti relazioni spaziali. La palestra che si offre ampiamente alla vista della Winterfeldtplatz, non è comunque accessibile dalla piazza stessa ma dal retro dell'edificio dove l'ingresso verrà guidato attraverso il parco, di prossima costruzione, dell'architetto di esterni Raimund Herms. Unicamente da questa prospettiva l'edificio si può ancora considerare adeguato alla comune rappresentazione visiva di casa. Qui si eleva, al di sopra del palazzo dello sport, una facciata di quattro piani assolutamente simmetrica, con bow-window ai lati e un'ampia risalita in vetro al centro. Affiancato da entrambi gli ingressi del centro sportivo, il cammino porta a una scalinata che conduce all'asilo-nido, ad ampi spazi che non dispongono né di un classico corridoio, né di forme ortogonali. Gli spazi comuni circondano a nido d'ape un centro immaginario con ricorrenti opportunità di uscire dall'edificio.
Verso Winterfeldtplatz si disegna un ampio paesaggio terrazzato che dovrebbe essere sfruttato dai bambini; grandi tettoie colorate di verde si dispiegano davanti agli spazi comuni che conducono i bambini, tramite scalinate e passaggi, sino al livello superiore della casa. Un'offerta insolita e sorprendente, che Baller è riuscito a imporre contro tutte le possibili elucubrazioni sulla sicurezza. Le famose balaustre in filigrana, aste tonde che si ritrovano a ogni piano all'interno e all'esterno della casa e che ricordano lontanamente Gaudí, aiutano anche a evitare con eleganza l'utilizzo di possibili architravi. A fronte di questo straordinario spazio libero e della molteplicità dei suoi interspazi che stimolano direttamente l'interazione sociale, è facile perdere di vista altri dettagli dell'architettura di Baller. Come i lucernari del centro sportivo, troppo grandi nelle loro forme di cristallo per potersi armonizzare con l'ampiezza delle terrazze. Eppure Baller non sarebbe Baller se in qualche modo cercasse di porsi dei limiti. È proprio la sua passione estroversa per un mondo dalle forme debordanti e dai corpi permeabili che lo rende oggi così unico nel panorama berlinese.



1

2

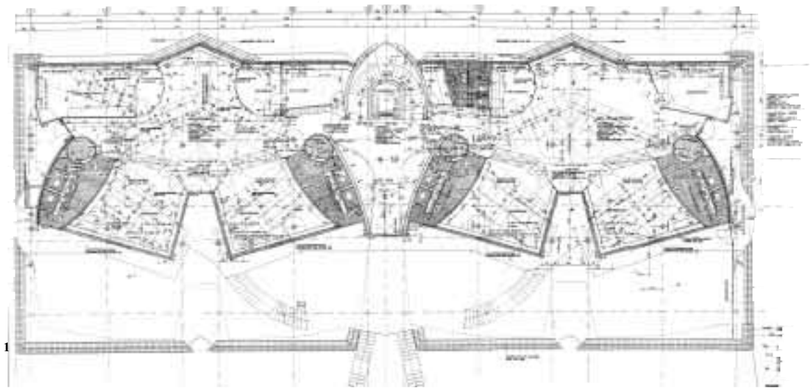
1 Pianta del palazzo dello sport.
2 Studio isometrico del 1987. Per la ricucitura degli spazi intorno a Winterfeldtplatz lo studio Baller proponeva una serie di interventi che preservassero il più possibile l'esistente. Oltre all'asilo-nido e al palazzo dello sport, si prevedeva la creazione di un piccolo parco, di un pergolato, di un'area gioco per bambini e di una casa d'abitazione.
3, 4 Veduta generale e fronte laterale.

1 *Plan of the sports centre.*
2 *Isometric study, 1987. To join the spaces around Winterfeldplatz, Baller partners proposed a number of works that would as far as possible preserve the existing situation. Besides the nursery school and the sports building, the project also envisaged the creation of a small park, a pergola, a children's playground and a private house.*
3, 4 *General view and lateral front.*

3

Hinrich Baller's architecture *is expressive, playful and dreamy. He knows how to resist successsfully every form of aesthetic rigour and banal fulfilment of function. Baller's projects are complicated and always on the opulent side. They make heavy demands on structural engineers, but Berlin's cityscape has long been unthinkable without them. His most recent completed project is no exception in these regards. Riding piggy-back on a sports hall, the children's day nursery which he has built is unparalleled in every respect, a piece of artificial terraced landscape from which the sea of Berlin houses can now be enjoyed in splendid fashion. And the sports hall beneath is likewise refreshingly unconventional, seeming to throw itself into the townscape in the form of a large wave, and allowing surprisingly generous eye-contact between users and passers-by.*
This in itself stands apart from the austere Berlin architecture of the 1990s with its unmistakable tendency

4



1 Pianta del terzo piano dell'asilo-nido.
2, 3 La terrazza e la scalinata di raccordo tra asilo-nido e palazzo dello sport.
4 L'asilo visto da sud-est.

1 *Plan of the ground floor of the nursery school.*
2, 3 *The terrace and connecting flight of steps between the nursery school and the sports centre.*
4 *The nursery school seen from south-east.*

towards minimalism and classicism. And in fact the work with its unmistakable formal language which has been created here has roots which go back more than 15 years, and thus to a time when Hinrich and Inken Baller were building the Philosophicum in Dahlem and the now famous sports hall in the city's Charlottenburg district. What now occupies the south-eastern corner of the Winterfeldtplatz, the square that forms the heart of the west Berlin district of Schöneberg, was conceived as part of a far more extensive project which involved the whole square. It originated in the mid 1980s, when citizens' action groups were launching their rebellion against official building policy. Dissatisfied with a competition which envisaged the wholesale rebuilding of a school/kindergarten/sports hall complex, the Winterfeldtplatz Citizens' Action Group demanded a new planning assessment process in which Hinrich and Inken Baller were to be involved. The guiding principle was to keep what was already there, and only to add what was absolutely necessary. This led to a totally different redevelopment of the Winterfeldtplatz.

Instead of a large complex, they proposed a modest extension of the existing 19th century school building. By shifting the children's day nursery and sports hall to the southernmost end of the square, they created room for a small park, which was to provide a link with the history of the neighbourhood, where Berlin's Botanical Garden had once been. In addition, the various edges of the square were to be occupied by a high-rise apartment house, a newspaper kiosk, an urban pergola with climbing plants, and a hedged-in children playground. While everyone was very quickly convinced by the concept, it was only carried out very slowly.

The first phase, the children's playground, was completed in 1991. It was followed by the newspaper kiosk and the school extension, with which Baller was not closely involved. While building work for the children's day nursery and sports hall started as long ago as 1992, bureaucratic wrangling, company bankruptcies and city budget cuts soon led to repeated interruptions. Finally, even the high-rise apartment block was completed in 1999 before the day nursery and sports hall, albeit, following pressure from the developers, with almost three times the original volume. Against this background, the quality of the building, rescued as it has been from one crisis after another, is amazing, and it must be said that this is due entirely to the architects Hinrich Baller and Doris Piroth. One should not leave unmentioned their structural engineer, Pichler, without whom this unusual structure would not have been possible in the first place. There is hardly a right-angle in the whole building. It seems to bow, bend and undulate into the surrounding urban space without constraint. About two metres below street-level, just above the water-table, there is a pre-stressed concrete foundation which bears the weight of the large composite steel ribs which span the broad hall and in their turn bear the weight not only of its roof but also of the children's day nursery above. In combination with a generously proportioned, glazed light-zone which runs virtually the whole way round the hall, they give the impression of almost unlimited weightlessness.

2

The sportsmen and women seem to be exercising and competing in the urban space itself, beneath a modern interpretation of a Gothic ribbed vault. The spaces between the ribs are occupied by grids of wooden laths, lit from behind by simple concealed high-rack lamps, which allow the creation of highly varied moods in the hall. The wooden laths and the hard-wearing parquet floor also contribute towards the creation of an altogether warm atmosphere.

The hall which thus luxuriantly reveals itself to the Winterfeldtplatz is not in fact accessed from the square itself, but from the rear of the building, to which visitors will one day be led by a path through the as yet non-existent park being designed by the landscape architect Raimund Herms. This is where the structure most closely approximates to the usual idea of what constitutes a building. Here, above the hall, there rises a perfectly symmetrical four-storey facade with bays to the side and a large glass bay in the centre.

From here, framed by the two entrances to the sports hall, the path leads up the middle via a flight of steps to the children's day nursery, to freely designed room levels which are innocent both of classical corridors or of any right-angles. Honeycomb-like, the individual group rooms surround an imaginary centre with repeated opportunities to step out of the building at treetop height. Towards the Winterfeldtplatz, there is a terrace landscape designed to be largely accessible by the children. To this end, there are broad, grassed-over wooden decks extending in front of the group rooms, leading the children via slender free-standing staircases and bridges right up to the topmost roof of the building. Only the roof of the sports hall is reserved exclusively for vegetation, set in countless red lava-block steps. What Hinrich Baller has come up with here is nature implanted in an urban landscape, transformed and raised to the status of an integral part of the architecture.

The building is unusual and enchanting, and Baller managed to push it through in the face of all manner of safety worries. The familiar filigree balustrades of wildly bent rods, which can be found at every change of level inside and outside the building, are vaguely reminiscent of Gaudí, and will doubtless help in their elegant way to prevent any falls. In view of the unique open-air space and the variety of the interior rooms, which veritably impose interaction, Baller can be forgiven for some of the other details. Like for example the excessive size of the overhead lights of the sports hall, whose steep crystalline forms harmonize poorly with the wide open spaces of the terrace. But Baller would not be Baller if he constrained himself in any way at all. It is precisely his unreserved joy in an overflowing world of forms and permeable bodies that make him so unique in Berlin today.

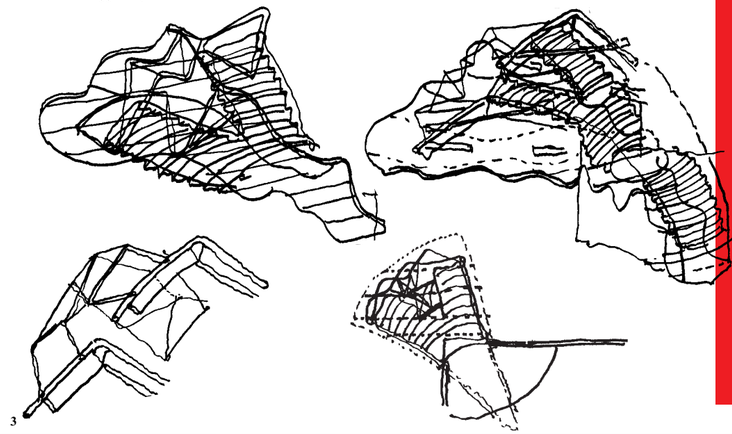
Eric Owen Moss

Testo di Michael Speaks
Fotografie di Tom Bonner

Due architetture recenti, Culver City, California

Text by Michael Speaks
Photographs by Tom Bonner

Two recent architectures, Culver City, California



UMBRELLA

Progetto *Project*: Eric Owen Moss Architects – Eric Owen Moss (direzione *principal in charge*)
Associato al progetto *Project associate*: John Bencher
Responsabile progetto (struttura di vetro) *Project architect (glass canopy)*: Paul Groh
Collaboratori *Collaborators*: Christine Lawson, Scott Nakao, Austin Kelly, Augis Gedgaudas, Tim Burnett, Holly Deichmann, Dolan Daggett, Don Dimster, Stuart Magruder, Emil Mertzel, Iris Regn, Scott Hunter, David Wick, Sharon Judelman, Gevik Hovsepian, Mark Prezkop, Curt Simmons, Hao Ko, Joseph Tiu, Juan Garcia, Francisco Delgado, Jay Vanos, Gudrun Wiedemer, Simon Businger
Impresa di costruzione *General contractor*: Samitaur Constructs – Peter Brown (direzione *director of field operations*), Tim Brown (supervisione *general superintendent*), Yancy Adams (coordinamento progetto *project coordinator*)
Strutture *Structural engineering*: Englekirk and Sabol
Committenti *Clients*: Frederick e *and* Laurie Samitaur Smith

Le opere di Moss sono esempi del cosiddetto "design urbanism", una tendenza che in tempi più recenti ha mostrato – grazie "all'effetto Bilbao" – come sia possibile rivalutare in modo duraturo contesti urbani degradati tramite architetture spettacolari e sorprendenti. A Culver City, situata alla periferia ovest di Los Angeles e assurta agli onori della cronaca nel 1992 a causa delle rivolte della popolazione nera, Moss e i costruttori, con gli edifici commerciali di Hayden Street e con la Green Umbrella hanno favorito una svolta sociale e culturale nel disastrato paesaggio urbano postindustriale.

Moss's works are examples of so-called design urbanism, a trend which in recent time has shown, with the Bilbao Effect, that it is altogether possible to upvalue run-down neighbourhoods in lasting fashion by means of spectacular architecture. In Culver City, on the west edge of Los Angeles, familiar from the riots by the black population in 1992, Moss and the developers have achieved, with the commercial buildings on Hayden Street and the Green Umbrella, a social and cultural turnaround in the derelict, post-industrial cityscape.

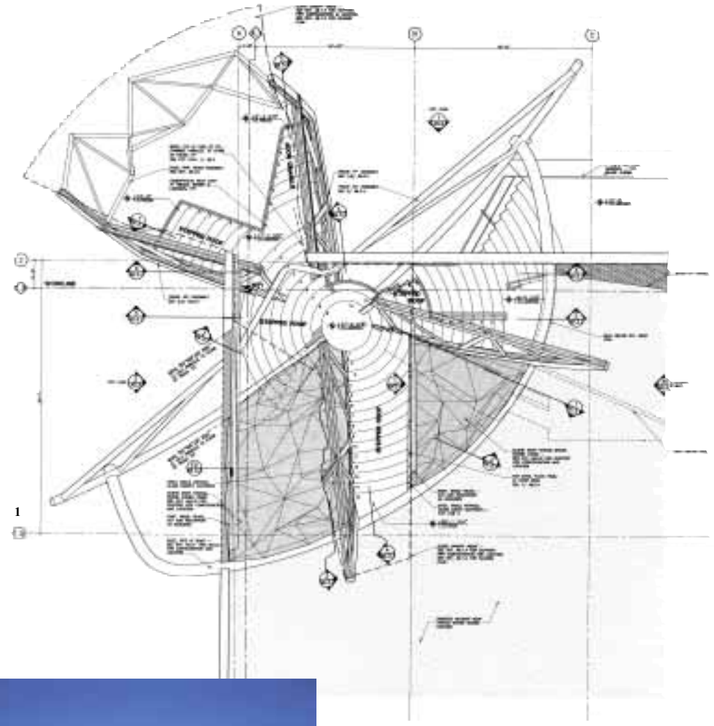
Urbanista è forse l'ultimo modo in cui si potrebbe chiamare l'architetto Eric Owen Moss. La sua architettura, come molta produzione della così detta scuola di Los Angeles – Frank O. Gehry, Frank Israel, Morphosis ecc. – è un sinonimo di inventiva formale e di infaticabile attenzione al dettaglio e ai materiali. Da sempre influenzato dalla poetica della vita urbana, Moss non è mai sembrato coinvolto dalle forze economiche, culturali e politiche che determinano la condizione urbana. Forse perché queste forze non hanno mai avuto la magia di Klee, la complessità di Joyce o di Kafka, né il fascino misterioso di Febo, la luna di Marte. Un viaggio a Culver City, l'*ex* area industriale che confina con i quartieri occidentali di Los Angeles, vi farà cambiare idea, non solo sull'architettura di Moss, ma anche sulla relazione tra progetto e urbanistica. Lentamente la poetica della vita urbana si sta trasformando in una forza che sta di fatto dando forma alla condizione urbana. Ma per capire la portata dell'impatto di tale cambiamento è necessario spostarsi su un altro continente e rivisitare il lavoro di un altro membro della scuola di Los Angeles.
Il Guggenheim Museum di Bilbao, in Spagna, è senza dubbio una delle più importanti opere di architettura della fine del XX secolo; è anche responsabile, tuttavia, di qualcosa di immediatamente meno sensazionale, ma potenzialmente più importante, dello scintillante rivestimento di titanio e degli spazi interni mozzafiato capaci di conquistare allo stesso modo esteti e burocrati. In realtà, dopo aver onorato le copertine di tutte le principali riviste di architettura dal giorno della sua inaugurazione, nel 1997, quello che ha fatto del Guggenheim di Bilbao l'argomento dell'ultimo editoriale del *New York Times* di aprile non è stato, come ha osservato l'editorialista Anthony Lewis, il fatto che sia "il grande edificio del XX secolo", ma piuttosto quello di essere, come suggerisce il titolo dell'articolo, il "Motore del cambiamento". Nel citare la responsabile delle relazioni esterne del Guggenheim di Bilbao, Nerea Abasolo, quando ha affermato che "l'ottimismo è il motore del cambiamento", Lewis presenta il Guggenheim di Bilbao come l'esempio preminente del ritrovato potere dell'architettura di trasformare l'ambiente urbano. Ma come osserva subito Lewis, l'ottimismo non sgorga semplicemente dal calcolo economico – centosessanta milioni di dollari portati dal turismo e immessi nell'economia locale nel 1997 – ma dall'intangibile effetto che un mirabile attrattore urbano, come un museo, può avere sulla psiche di una città: il Guggenheim ha migliorato il rapporto degli abitanti di Bilbao con la città, con la regione e con loro stessi. Questo potere, questo sistema di fattori intangibili, è diventato noto come "l'effetto Bilbao", un calcolo entrato nelle equazioni urbane di tutto il mondo e che ha cambiato per sempre la relazione tra urbanistica e architettura.
Forse l'architettura è sempre stata uno strumento strategico di trasformazione urbana; la novità di Bilbao – della città e dell'effetto – è che mette in drammatica evidenza il cambiamento del ruolo dell'architettura ora che il mondo sta passando dall'economia industriale, alimentata dalla produzione e dalla trasformazione di beni tangibili, all'economia globale del consumismo e dei prodotti 'lifestyle'. In

1, 2 Vedute generali del complesso Umbrella. Due magazzini dismessi contigui, costruiti negli anni '40, sono stati ristrutturati e convertiti in sede aziendale.
3 Schizzi di studio.

1, 2 *General views of the Umbrella complex. Two adjacent and disused warehouses, built in the 1940s, were restructured and converted into the company's head offices.*
3 *Study sketches.*

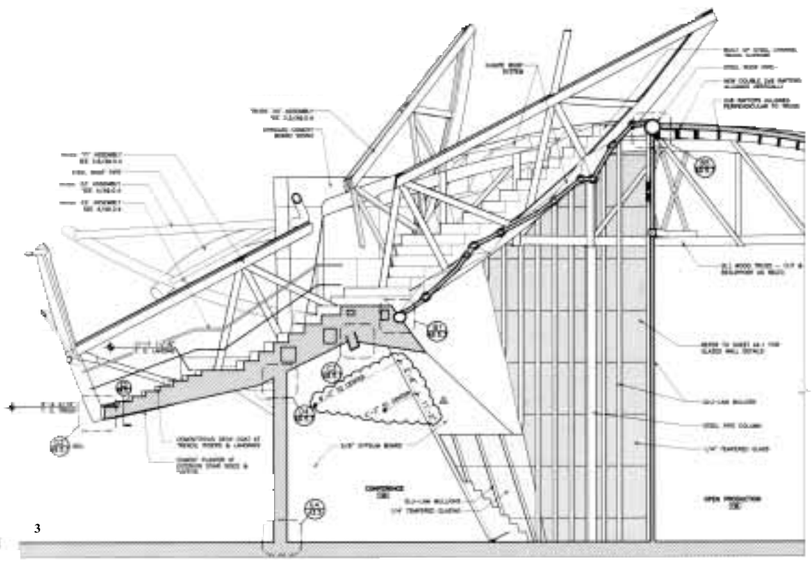
1

2



1 Pianta delle coperture in corrispondenza del volume dell''anfiteatro'.
2, 4, 5 Vedute di dettaglio dell'elemento scultoreo a sbalzo che dà il nome all'edificio e della sua copertura.
3 Sezione trasversale.
6 La passerella d'ingresso laterale.
7 Veduta dall'alto.

***1** Plan of the roofs over the 'amphitheatre' volume.*
***2, 4, 5** Detailed views of the sculptural overhang after which the building is named, and of its roof.*
***3** Cross-section.*
***6** The lateral entrance walkway.*
***7** View from above.*



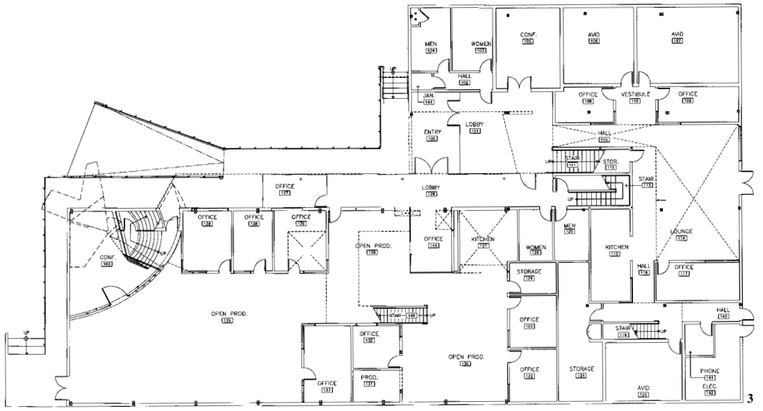
questa nuova "economia dell'esperienza", come l'ha chiamata qualcuno, i profitti non derivano più dalla vendita di una maggiore quantità di prodotti (economia di scala) o di una migliore qualità di beni e servizi (economia di nicchia) rispetto ai concorrenti, ma dalla creazione di un'esperienza capace di rendere il prodotto distinguibile in un mercato saturato dalle possibilità di scelta. Un'architettura che crea esperienze uniche e identificabili offre alle città e alle regioni l'opportunità di distinguersi tra le tante destinazioni dei viaggi turistici o d'affari. Questo fenomeno, sebbene dopo Bilbao sia diventato una tendenza globale nell'ambito degli interventi di trasformazione urbana, ha una precisa origine geografica.

Non è un caso che il Guggenheim di Bilbao sia stato disegnato da un architetto californiano. La California non è solo la culla del capitalismo e della cultura più coraggiosi che stanno trainando la new economy, ma è anche il paese di John Jerde, l'indiscusso maestro dell'architettura sperimentale. Più importante, la California è stato il campo di prova di Victor Gruen (per cui hanno lavorato sia Gehry che Jerde) e di Charles e Ray Eames, pionieri dell'experience design *ante litteram*. Dopo la crisi degli anni '90, l'architettura californiana è ora pronta a guidare quello che si potrebbe genericamente chiamare design urbanism. Mentre per tutti gli anni '80 e '90 gli architetti della East Coast americana e i loro colleghi europei discutevano su come riconnettere la parola/morale dell'architettura alla sua sostanza/physique (producendo come risultato una serie ininterrotta di avanguardismi), in California era latente un'architettura diversa, in attesa del supporto della new economy e dello scatenante "effetto Bilbao". Indica la strada, in particolare, l'architettura di Los Angeles, prima denigrata come una serie di ridondanti 'perle' generate dal bric-à-brac di una città non città. Sta emergendo una nuova, intensa, architettura urbana, dagli affascinati progetti di Neil Denari per residenze e scuole a LA, alla brillante proposta di Thom Mayne per il concorso promosso dal FCCA per lo sviluppo urbano del westside di Manhattan.

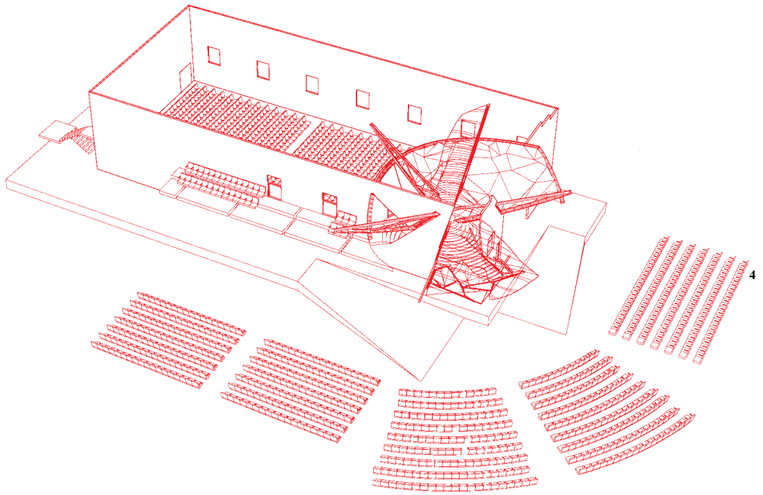
Ma l'esempio migliore di questo nuovo design urbanism è rappresentato dagli ultimi lavori di Eric Owen Moss a Culver City, in California, e nei suoi dintorni. Insieme alla società immobiliare di Frederick e Laurie Samitaur Smith, Moss ha iniziato a trasformare un ambiente urbano degradato in una delle sedi più attraenti di dot.com e di altre aziende creative del bacino di Los Angeles. Alla fine degli anni '70 Frederick Smith aveva iniziato a immaginare come riuscire a recuperare i margini atrofizzati di East Culver City e i suoi confini con il lato settentrionale di South Central Los Angeles, un tempo sede dell'industria leggera e dell'industria manifatturiera della difesa, e trasformarli per attirare le industrie creative. Smith era partito con la sua attività in Northern California dove costruiva spazi creativi per aziende ad alta tecnologia; questo gli ha dato l'esperienza e l'intuizione necessarie a capire in che direzione si sarebbe mosso il mercato delle aree (bisogna aggiungere, anche solo tra parentesi, che oltre a essere abili impresari, gli Smith sono anche ottimi urbanisti, il cui lavoro è apprezzato dai proprietari delle aree, ma anche dalle ammini-

Domus 826 Maggio *May* '00

1



3



4

strazioni comunali). L'area di Culver City è veramente una delle poche zone vicine a Hollywood e al cuore dell'industria cinematografica rimaste a prezzi accessibili. Siccome gli Smith possedevano lotti di terreno sparsi qui e là, alcuni a Culver City, altri in altre aree contigue a LA, hanno dovuto adottare una strategia di intervento particolarmente brillante: sviluppare diverse zone, ognuna delle quali avrebbe collegato una serie di punti sovrapposti dove si sarebbero potuti sviluppare i progetti. La chiamarono "strategia dei punti congiungenti". Con l'andare del tempo gli Smith hanno acquisito più terra, più lotti, più punti e la riuscita degli interventi ha determinato un miglioramento esponenziale delle aree.

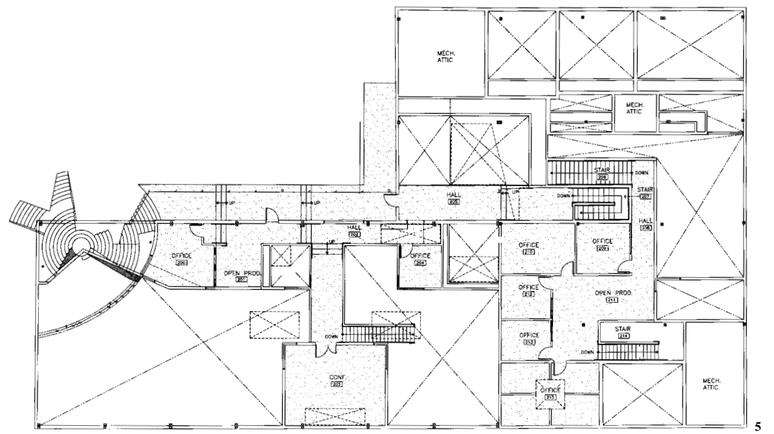
La caratteristica che colpisce di più nel lavoro progettuale di Moss a Culver City è la sua quantità. Le realizzazioni e i progetti più recenti comprendono il recupero dei grandi edifici del Samitaur Complex, con il premiato Cineon-Kodak, e la proposta di due edifici a torre che ospiteranno all'incirca 28.000 metri quadrati di uffici e alcuni spazi commerciali. Nell'area di Hayden Street troviamo un blocco di uffici al 3535 di Hayden Avenue e un enorme complesso di

2

sei edifici che emerge alle spalle dello Stealth Office Building e comprende 28.000 metri quadrati di attrezzature produttive e di post-produzione, parcheggi e il "Green Umbrella", terminato di recente. Ma a Culver City Moss è ovunque. La maggior parte dei suoi interventi riguarda il recupero di magazzini industriali: gli interni vengono trasformati in uffici e spazi di lavoro per creativi; gli esterni si gonfiano, si torcono, si deformano e ruotano sotto la spinta di forze che solo Moss riesce a vedere. Mentre gli spazi interni degli uffici rappresentano l'efficiente motore che alimenta l'intero complesso, l'atletismo formale degli esterni crea il valore aggiunto dell'esperienza che distingue Culver City dalle altre aree e ne fa una 'location' privilegiata. Il grottesco occhio sporgente della sala conferenze della Trivida Company; la 'Scatola' angolare e vorticista che irrompe da un preesistente magazzino industriale in legno a un piano su National Boulevard e aggredisce qualunque cosa si trovi nelle vicinanze; il meraviglioso 'Alveare' ritorto, attualmente in cantiere, sempre su National Boulevard; il Samitaur-Kodak sospeso come una sfinge sopra un agglomerato di magazzini a dente di sega come a scrutare

1 Lo spazio distributivo a doppia altezza al piano terra.
2 Sala di riunione collocata sotto la struttura a ombrello.
3, 5 Piante del piano terra e del primo piano.
4 Schema assonometrico con ipotesi d'uso dell'anfiteatro d'angolo.

1 *The two-storey high distributive space on the ground floor.*
2 *Conference hall situated underneath the umbrella structure.* ***3, 5*** *Ground and first floor plans.*
4 *Axonometric diagram showing possible uses of the corner amphitheatre.*

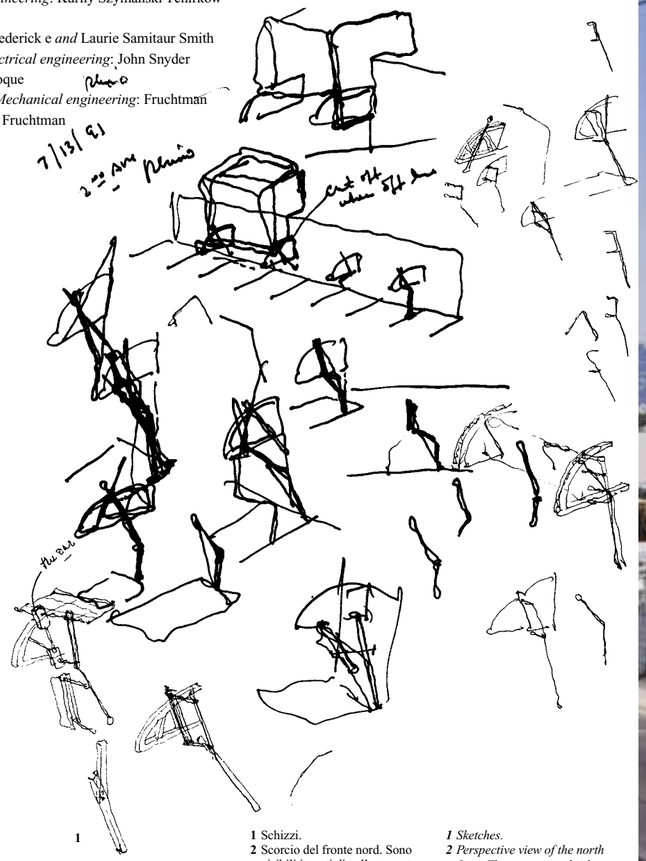


5

Domus 826 Maggio *May* '00

3535 Hayden Avenue

Progetto *Project*: Eric Owen Moss
Responsabile progetto *Project architect*: Jay Vanos
Direzione lavori *Job captain*: Dennis Ige
Collaboratori *Collaborators*: John Bencher, Todd Conversano, Scott M. Nakao, Augis Gedgaudis, Austin Kelly, Scott Hunter, Mark Przekop, Eric Holmquist, Christine Lawson, Paul Groh, Thomas Ahn, David Wick, Anne Mooney, Ravindran Kodalur Subramanian, Elizebeth Torbati, Elissa Scrafano, Sheng-yuan Hwang, Richard Lin, Joseph Tiu, Dana Swinsky Cantelmo, Sharon Judelman, Emily Kovner, Sally Rigg, Lorenza Cristolfolini, Andreas Kirberg, Mark Harris, Andreas Aug, Mark Humphrey
Strutture *Structural engineering*: Kurily Szymanski Tchirkow – Joe Kurily
Committente *Client*: Frederick e *and* Laurie Samitaur Smith
Ingegneria elettrica *Electrical engineering*: John Snyder & Associates – Tony Roque
Ingegneria meccanica *Mechanical engineering*: Fruchtman and Associates – David Fruchtman



1

1 Schizzi.
2 Scorcio del fronte nord. Sono visibili i ponti di collegamento tra i blocchi di uffici .
3 Veduta generale. Le travature ad arco strutturali forano il fronte principale.

1 Sketches.
2 Perspective view of the north front. The connecting bridges between the office blocks are visible.
3 General view. The structural arc-beams perforate the main front.

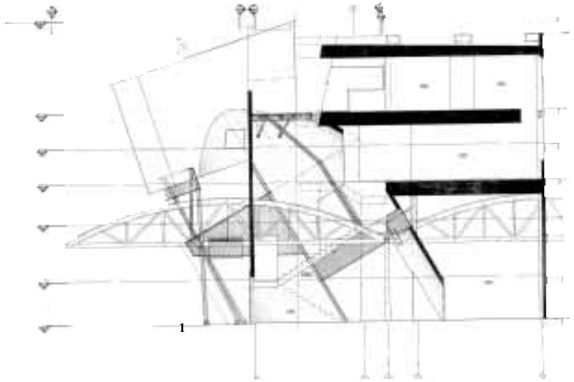
3

2

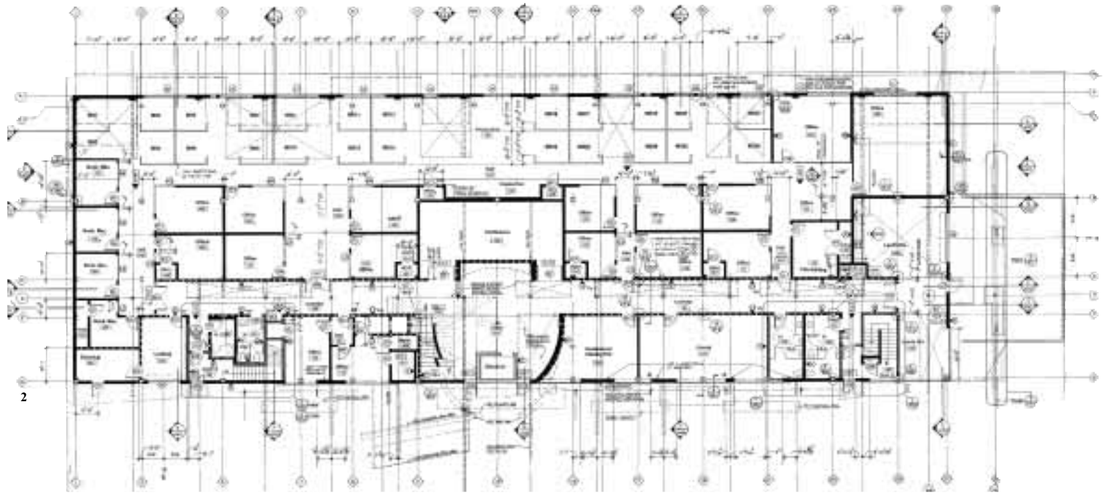
l'orizzonte verso la Santa Monica Freeway, stando a distanza ma alla stessa altezza; i 100 metri dello Stealth, ora in costruzione, pronti al fuoco; e il "Green Umbrella", un nido vuoto creato per i musicisti di una sezione musicale della LA Philarmonic. Provoca eccitazione ed euforia camminare e guidare in questo intenso terrain vague annidato nella curva del letto asfaltato di un fiume, ai margini del quale nel 1992 scoppiò una delle più impressionanti rivolte contro l'operato della polizia della storia americana recente. Ma la sensazione non è minacciosa, non è la tetra visione di Los Angeles offerta dagli intellettuali di sinistra degli anni '80 e '90. È piuttosto simile al trip-hop o a una musica di sottofondo che serve a creare una sorta di spirito di corpo, basato sul luogo, tra i creativi che lavorano a Culver. Il paesaggio postindustriale ha creato uno lifestyle a cui la sensibilità architettonica di Moss calza come un guanto.

Dell'architettura di Moss si potrebbe dire quello che Francis Bacon diceva della propria pittura e cioè che "entra immediatamente nel sistema nervoso", senza mediazioni linguistiche di sorta e libera dalla logica della somiglianza. Bacon è, in effetti, un parallelo efficace perché, come Moss, ha creato immagini non solo figurali, immagini che non comunicavano ma piuttosto creavano effetti o sensazioni forti e coinvolgenti. Moss è legato alla tradizione figurativa come lo è Bacon; le sue forme non sono né moderniste e astratte, né postmoderne e figurative, ma traggono la loro forza dal fatto di provocare una sorta di sintesi istintiva o irrazionale. In una parola, è il gnosticismo di Moss. Sicuramente, a un certo punto della stesura dei tanti progetti per Culver City, Moss deve essere arrivato a questa sensazione, a questa percezione. La mia impressione è che, a un certo punto della progettazione del Cineon-Kodak o del Samitaur, la logica del progetto sia diventata meno additiva, meno rivolta a creare un singolo progetto che corrispondesse a una situazione identificabile, ma di fatto si sia avvicinata a una pratica di design urbanism in cui l'accumulazione di impenetrabili oggetti architettonici diventa la forza di un cambiamento esponenziale. E questo in realtà è precisamente il modo con cui Moss ha descritto l'effetto urbano di Samitaur sull'intera area di Culver City: "Per i proprietari, Frederick e Laurie Smith, aver portato un'azienda come la Kodak nell'area è una svolta per Los Angeles. Significa nuova energia, nuova fiducia – tutte cose molto contagiose". Come a Bilbao, in Spagna, un'intangibile forza culturale viene usata per influenzare la trasformazione della città; ma a differenza di Bilbao, dove lo Stato e l'amministrazione locale hanno trovato espressione formale in un museo che fa parte di un più ampio esercizio della pianificazione modernista, a Culver City, in California, c'è una logica molto differente, non lineare. Moss e gli Smith hanno agito in un modo molto più pragmatico e imprenditoriale, piegandosi senza soccombere alle normative statali e locali fino a ribaltare un po' alla volta l'equazione. Il regolamento edilizio della città è stato cambiato per permettere la realizzazione delle due torri gemelle di uffici del Samitaur e con queste un nuovo tipo di grande edificio (5.5 metri di interpiano) che a Los Angeles non si vedeva da quindici anni. Una zona emarginata ora è diventata attraente. Sembrerebbe che i "punti congiungenti" siano diventati quello che Malcom Gladwell nel suo nuovo libro chiama punto di svolta: quel momento unico e cruciale in cui una tendenza si trasforma in una malattia contagiosa, in cui logica e ragione lasciano il primo posto all'istinto e in cui un intervento a piccola scala viene moltiplicato per diventare il motore di un'impetuosa trasformazione (Malcom Gladwell, *The Tipping Point: How Little Things Can Make a Big Difference,* New York 2000). A Culver City siamo al punto d'inizio di questo fenomeno, siamo sul punto di sentire pienamente l'impatto dell'"effetto Moss".

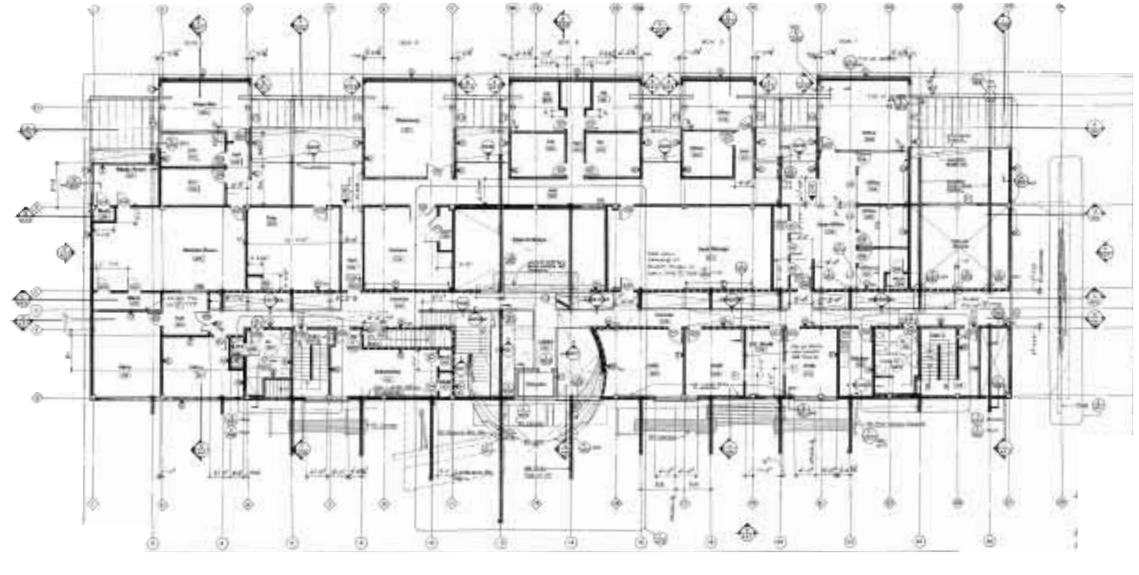
Urbanist is perhaps *the very last thing one might call architect Eric Owen Moss. His architecture, like much of that produced by the so-called LA School – Frank O. Gehry, Frank Israel, Morphosis, etc. – is synonymous with formal inventiveness and painstaking attention to detail and materials. Though always influenced by the poetry of urban life, Moss has never seemed engaged with the economic, cultural, and political forces shaping the urban condition. Perhaps that is because those forces never had the magic of Klee, the complexity of Joyce or Kafka, or the intrigue and*



1



2



3

1 Sezione trasversale dell'edificio sull'atrio.
2, 3 Piante del piano terra e del secondo piano.
4 Dettaglio dell'ingresso. Lo sovrasta un volume cubico inclinato dentro al quale si trova una sala conferenze.
5 La testata est.

1 *Cross-section of the building on the atrium.*
2, 3 *Ground and second floor plans.*
4 *Detail of entrance surmounted by a tilted cubic volume inside which a conference hall is situated.*
5 *The east end.*

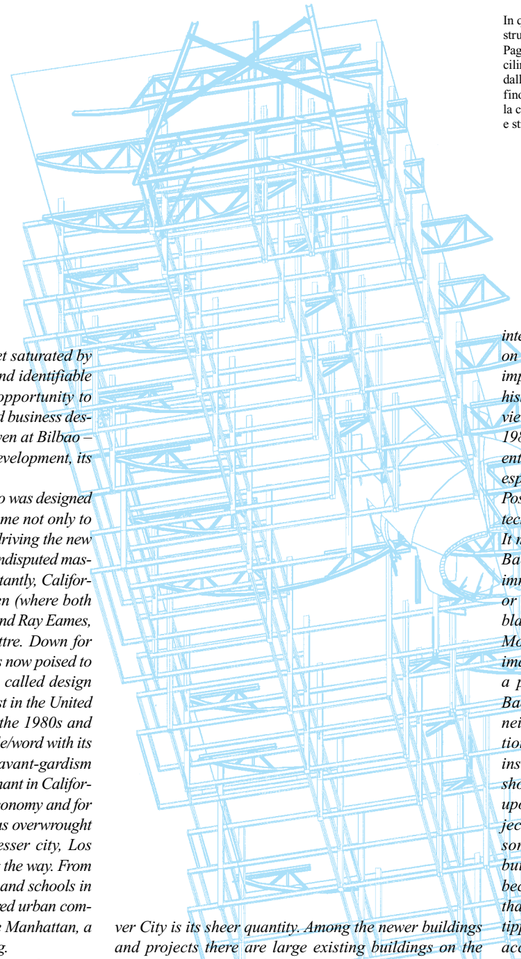
4

5

mystery of the Martian moon Phobos. A trip to Culver City, the former industrial area adjoining Los Angeles on its western edge, will change your mind not only about Moss's architecture, but also about the relationship between design and urbanism. Slowly the poetry of urban life is being transformed into a force that is in fact shaping the urban condition. But to understand the full impact of this change, it is necessary to travel to another continent in order to revisit the work of another member of the LA School.

Frank O. Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao, Spain, is without question one of the most important pieces of architecture built in the latter part of the 20th Century. It is responsible, however, for something less immediately striking though potentially more important than the shimmering titanium skin and breathtaking interiors which vanquish bureaucrat and aesthete alike. Indeed, after gracing the cover of every major architecture magazine since its 1997 opening, what made Guggenheim Bilbao a noteworthy subject for the New York Times *Editorial page last April, was not, as columnist Anthony Lewis observed, that it is "the great building of the 20th Century". Rather, as the title of his column suggested, it was that the building is an "Engine for Change". Citing Guggenheim Bilbao communications director Nerea Abasolo's assertion that "optimism is the engine for change", Lewis offered Guggenheim Bilbao as the preeminent example of architecture's newly found power as engine for urban transformation. As Lewis was quick to note, however, optimism springs not simply from economic calculation – 160 million tourist dollars injected into the economy in 1997 – but from the intangible effect that an exquisite urban attractor, such as a museum, can have on the psyche of a city. Guggenheim Bilbao made the citizenry feel better about their city, their region, and themselves. This power, this set of intangibles, has come to be known as "the Bilbao effect", a necessary calculation entered into urban equations around the world, and one that has forever transformed the relationship between urbanism and design.*

Architecture has perhaps always been an urban strategic device. What is new with Bilbao – both city and effect – is that it brings into dramatic relief the changing role of architecture as the world transforms from an industrial economy driven by manufacture and tangible goods to a network economy driven by consumerism and lifestyle products. In this new experience economy, as some have designated it, profits are no longer gained by selling greater quantities (scale) or better quality goods or services (niche) than competitors, but by creating an experi-



In questa pagina: assonometria strutturale.
Pagina a fronte: il volume cilindrico inclinato che dall'atrio d'ingresso si estende fino all'ultimo piano rivela la complessità spaziale e strutturale dell'edificio.

On this page: structural axonometric.
Opposite: the tilted cylindrical volume, which extends from the entrance atrium to the top floor, reveals the building's spatial and structural complexity.

ence that distinguishes product in a market saturated by choices. Architecture that creates unique and identifiable experiences offers cities and regions an opportunity to distinguish themselves from other travel and business destinations. Though this fact – ostensibly proven at Bilbao – has now become a global trend in urban development, its point of origin is geographically specific.

It is not coincidental that Guggenheim Bilbao was designed by a Californian architect. California is home not only to the venture capitalism and venture culture driving the new economy, it is also home to John Jerde, the undisputed master of experiential architecture. More importantly, California was the testing ground for Victor Gruen (where both Gehry and Jerde apprenticed) and Charles and Ray Eames, pioneers in experience design avant la lettre. Down for much of the 1990s, California architecture is now poised to become a leader in what might loosely be called design urbanism. While architects on the East Coast in the United States and in Europe debated throughout the 1980s and 1990s how to reconnect architecture's morale/word with its physique/flesh (resulting in one exhibit of avant-gardism after another), another architecture lay dormant in California, waiting for the sustenance of the new economy and for the triggering "Bilbao effect". Disparaged as overwrought gems created from the bric-a-brac of a lesser city, Los Angeles architecture in particular is leading the way. From Neil Denari's alluring schemes for housing and schools in LA, to Thom Mayne's brilliant CCA sponsored urban competition for the development of the westside Manhattan, a new, affective urban architecture is emerging.

The best example of this new design urbanism, however, can be seen in the recent work of Eric Owen Moss in and near Culver City, California. Working with developers Frederick and Laurie Samitaur Smith, Moss has begun to transform a once derelict section of urbanscape into one of the most attractive venues for dot.com and other creative company facilities in the Los Angeles basin. In the late 1970s Frederick Smith began to articulate a vision for how the atrophied edges of East Culver City and its border with the northern edges of South Central Los Angeles, once home to light industrial and defense industry manufacturing, could be redeveloped as attractors for creative industries. Smith got his start in Northern California developing creative spaces for high tech firms, and so had a track record and good insight about where the real estate market would lead. (It should be said, if only parenthetically, that though the Smiths are very astute developers, they are also creative urbanists whose work has received praise not only from tenants but also from municipalities and city officials).

Indeed, this area in Culver City is one of the few remaining affordable areas near Hollywood and the heart of the film industry. Because the Smiths owned patches of land here and there, some in Culver City and some in adjoining LA, a creative strategy was needed. Their ambition was to develop several tracts each of which would connect a series of overlapping points where projects would develop. They call their strategy Conjunctive Points. Over time the Smiths have acquired more land, more patches, more points, and with each successful development comes a kind of exponential improvement in the area.

The most impressive feature of Moss's design work in Culver City is its sheer quantity. Among the newer buildings and projects there are large existing buildings on the Samitaur Complex, including the award-winning Cineon-Kodak, as well as proposed twin high rise towers which will accommodate approximately 300,000 square feet of office and some retail space.

In the Hayden Street tract, there is an office block at 3535 Hayden Avenue, and an enormous six building campus emerging behind the Stealth Office Building, including 300,000 square feet of production and post-production facilities, parking complex, and recently completed Green Umbrella. The majority of Moss's interventions are warehouse renovations. Interiors are transformed into office and work space for creatives and the exteriors bulge, twist, warp and spin under the influence of forces that are apparent only to Moss. While the interior office spaces are the economic engine that drives the entire complex, it is the formal athleticism of the exteriors that creates the experiential value-added that distinguishes Culver City from other areas and makes it a prime 'location'. The bulging, eye-grotesque conference room of the Trivida company; the angular, vorticist 'Box' erupting out of an existing one story wooden warehouse on National Boulevard, aggressing everything in its vicinity; the wondrous, twisted 'Beehive' now under construction also on National Boulevard; the Samitaur-Kodak building hovering, sphinxlike over a cluster of sawtooth warehouse as it peers over the horizon in the direction of the Santa Monica freeway standing at a distance but at equal height; the 325 foot Stealth, now under construction standing at the ready; and the "Green Umbrella", an empty nest created for musicians of a LA Philharmonic music series. There is an excitement and exhilaration generated by walking and driving around this intense terrain vague nestled in a crook of a paved river bed on the edge of what erupted in 1992 as one of the most impressive revolts against police action in recent American history. The feeling is not ominous, though, not the gloomy view of LA proffered by left-leaning cultural critics in the 1980s and 1990s. It is rather one akin to trip-hop or ambient music, which serves to create a kind of place-based esprit de corps among the creatives working in Culver. Postindustrial landscape made lifestyle, and Moss's architectural sensibility fits it like a glove.

It might be said about Moss's architecture what Francis Bacon said about his own paintings, that it "comes immediately onto the nervous system", without language or mediation of any sort, free from the logic of resemblance. Bacon is actually a good parallel, for he, like Moss, was a creator of figures that were not figural, images that do not communicate but that create instead a powerful and binding feeling or affect. Moss, like Bacon, is tied to the figurative tradition; his forms are neither modernist-abstract nor post-modern representational, but gather their force by inducing a kind of instinctual or irrational synthesis. Moss's Gnosticism, in short. It is this feeling, this affect that Moss surely came upon at some point during the design of these many projects and buildings in Culver City. My sense is that at some point during the design of the Cineon-Kodak building on the Samitaur complex the design logic became less additive, less about making a single design that corresponds to an identifiable situation and in fact tipped towards a practice of design urbanism where the accumulation of inscrutable architectural objects became a force of exponential change. This, in fact, is precisely how Moss described the urban effect of Samitaur on the entire Culver City area: "For owners Frederick and Lauri Smith to bring a company like Kodak to the site is a breakthrough for Los Angeles. New energy, new confidence, new jobs – all very contagious". Like in Bilbao, Spain, an intangible, cultural force is being used to effect urban change.

But unlike in Bilbao, where state and municipal authorities found formal expression in museum which was part a larger, modernist planning exercise, in Culver City, CA, a very different, non-linear logic obtains. Moss and the Smiths have proceeded pragmatically and in a much more entrepreneurial way, bending but not breaking under state and municipal regulations until bit by bit they have tipped the equation. City codes have been changed to accommodate the new twin office towers at Samitaur, allowing for the emergence of a new kind of big building (eighteen-foot-floor-to-floor height) not seen in Los Angeles in fifteen years. An area that was outcast has now become desirable. It would seem that the Conjunctive Points have become what writer Malcolm Gladwell calls a tipping point: that single dramatic moment when a trend turns into a contagion, when logic and reason become subordinate to instinct, and when a small scale intervention is multiplied over scale and becomes the force for unbridled change (Malcolm Gladwell, The Tipping Point: How Little Things Can Make a Big Difference, *New York 2000). We are on the brink of that moment in Culver City, on the brink of feeling the full impact of the "Moss effect".*

Domus 826 Maggio *May*'00

Fabio Novembre

Testo di Beppe Finessi
Fotografie di Alberto Ferrero

Ristorante-bar SHU, Milano

Progetto: Fabio Novembre
Collaboratori: Lorenzo De Nicola, Marco Braga

Text by Beppe Finessi
Photographs by Alberto Ferrero

SHU restaurant-bar, Milan

Project: Fabio Novembre
Collaborators: Lorenzo De Nicola, Marco Braga

3

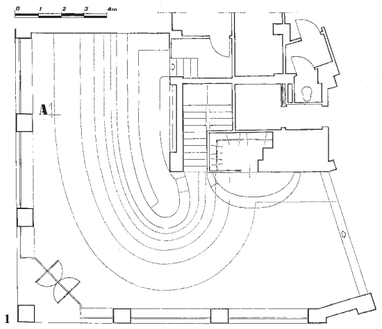
1 Pianta della controsoffittatura in gesso della zona bar.
2 La zona bar: il bancone in gesso nasconde fra le modanature tubi di neon verde che ne sottolineano il particolare profilo. L'impianto dell'aria condizionata è completamente nascosto al suo interno. Ogni elemento architettonico è dipinto d'argento. Il pavimento è in resina a strati sovrapposti con effetto prato.
3 Vista del bar attraverso le tende in velluto nero che separano la zona ristorante.

***1** Plan of the plaster false ceiling in the bar zone.*
***2** The bar zone: among its mouldings the plaster counter hides green neon tubes that highlight its peculiar profile. The air conditioning system is completely concealed inside it. Every architectural feature is painted silver. The floor is in resin layers with a lawn effect.*
***3** View of the bar through the black velvet curtains that separate it from the restaurant.*

Si entra dall'angolo del locale, rassicurati da due grosse mani che sorreggono il soffitto, colpiti dal profilo del banco bar che attira a sé per poi respingere. Ci si siede, a cena, tra resine, foglie oro, mosaici di vetro, velluti. E poi ancora cristalli infranti, quadri elettrici per illuminare. È lo stile di Fabio Novembre, sempre spregiudicato, estremo, forte che dà vita a un ristorante-bar, aperto di recente e già diventato un riferimento della vita notturna del capoluogo lombardo. L'indirizzo? In via Molino delle Armi angolo via della Chiusa.

You enter this restaurant-bar from the corner, reassured by two big hands that hold up the ceiling, and struck by the profile of the bar counter which catches but then dismisses your eye. You sit down to supper, amidst resins, gold leaf, glass mosaics and velvets. With broken glass and electrical paintings thrown in for good measure. In this always uninhibited, extreme and forceful mood, Fabio Novembre created this recently opened restaurant-bar, which is already one of the high spots of Milan's night life. The address? On the corner of via Molino delle Armi and via della Chiusa.

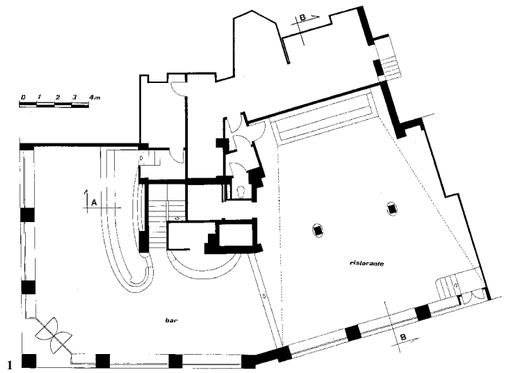
Avevano cominciato a parlarne diversi anni fa, sul tetto di Villa Malaparte, di fronte ai Faraglioni. Enzo Mari aveva appena finito di inveire contro i gadget, contro il mondo dell'usa e getta, contro lo Swatch, contro (quasi) tutto e tutti. Uno di quei momenti in cui tutti "devono andare in c... ", colorito modo del maestro per stimolare le coscienze collettive. Una delle sue sempre utili sfuriate. Allora Fabio Novembre era un neolaureato in architettura che aveva scelto di dedicarsi al cinema, pensando che quello fosse il mestiere ideale per un architetto.
Hanno ricominciato a parlarne qualche settimana fa, alla Triennale di Milano.
Ma a parlare di cosa?
Di progetto e di vita. Mari parlava del senso del fare, del valore di ogni gesto, del modo di sentire la professione, del soddisfare i bisogni, della mancanza di interlocutori di valore, di imprenditori capaci e illuminati, del significato politico del progetto di architettura, delle qualità che diminuiscono, della scuola, dell'incompetenza, del mercato, del business, del marketing, degli artigiani e della passione per il lavoro, della fatica, delle putrelle, degli stampi, delle donne degli uomini e dei loro vizi, del computer, dell'arte di oggi, della dignità professionale, del passaggio del testimone. E Novembre, approdato nel frattempo all'architettura, giocava a tennis con le considerazioni di Mari: "io sono sulla mia isoletta, guardo con il binocolo, vedo l'isola di Enzo Mari e dico: 'Forte quello!'". E poi, in un continuo palleggio: "La vita è un bersaglio mobile", "Se rimani chiuso in una stanza ad aprire finestre sul mondo, allenati almeno a scavalcare il davanzale", "Me lo sono dimenticato cosa è importante", "Voglio tutto ma non ho bisogno di niente", "L'offerta supera di gran lunga la domanda, o per capirci meglio ci sono più sedie che c... ", "Faccio negozi usandoli come pagine bianche su cui raccontare delle storie", "Ci sono distanze che è impensabile percorrere con la logica del passo dopo passo", "Ciascuno ha la sua vita da vivere e la sua storia da raccontare", "Io vivo il mio tempo. Non ho rimpianto per le lanterne a olio. Le intermittenze del neon mi ipnotizzano quanto le fiamme di un camino acceso", "Io immagino il futuro come una di quelle rarissime giornate in cui capita che piova con il sole", "Credo nell'architettura come moltiplicatore di energia", "L'architettura è rimasta l'ultimo medium per ricordare che siamo fatti di carne e sangue, che alla fine di ogni cosa ci siamo noi, circondati di materia, di persone che possiamo toccare, abbracciare, portare a letto. Buonanotte... ".
In fondo sembrava che stessero dicendo le stesse cose, mettendoci la stessa passione, con lo stesso obiettivo, parlando la stessa lingua, forse solo con accenti diversi.
E gli accenti di Fabio Novembre continuano a dare il ritmo a una sua idea di architettura da "impeccabile peccatore". Ribadendo con fermezza che non esiste un modo solo, esatto, che coincide con un linguaggio solo, esatto, di occuparsi del progetto. E per questo che i lavori di Novembre ci interessano sempre più. Perché continuano a dimostrarci che può esistere un'altra strada per pensa-



1

2

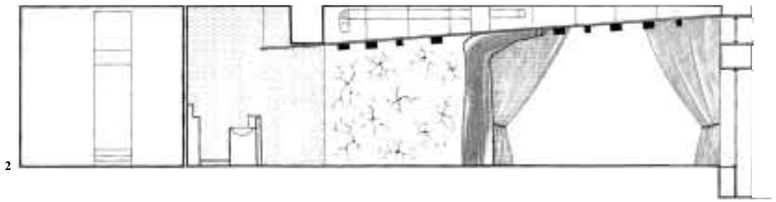
Domus 826 Maggio *May*'00



1

1 Pianta di progetto: dall'ingresso angolare in basso a sinistra si accede alla zona bar a livello stradale. Sulla destra si sale verso la zona ristorante.
2 Sezione della zona ristorante dove si nota la controsoffittatura inclinata.
3 La sala ristorante. Spiccano i due avambracci in vetroresina rivestita di foglia oro che incorporano pilastri preesistenti. Si nota l'andamento dei lightbox che disegnano un grande circuito stampato.

***1** Project plan: the corner entrance, bottom left, leads into the bar zone at street level. The restaurant zone is higher up, on the right.*
***2** Section of the restaurant zone, in which the sloping false ceiling can be noted.*
***3** The restaurant. Conspicuous are the two forearms in glass resin clad with gold leaf and incorporating original columns. Note the pattern of the lightboxes which describe a large printed circuit.*



2

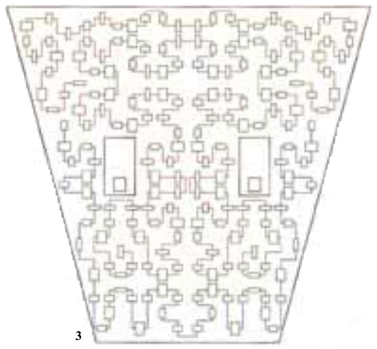
re all'architettura lontana dai modi che i maestri amati ci suggeriscono. Non possiamo amare solo Umberto Riva, Angelo Mangiarotti e Sigurd Lewerenz, ignorando la "diversa tradizione" che infila Carlo Mollino, Ico Parisi e Paolo Soleri. Non possiamo ignorare un mondo solo perché difficile da catalogare. E se non ci interessa la ripetitività, l'anoressia delle idee, la stitichezza progettuale, la ritrosia a sbilanciarsi – come ci ha insegnato Bruno Zevi anche a costo di sbagliare, cercando coraggiosamente di sostenere modi non mummificati di pensare al progetto – è ovvio che ci interessi il lavoro di Novembre. Un lavoro dove le idee, come insegnano i maestri, si cambiano come le camicie, con una velocità non sofferta che è già elemento di progetto. Figlia del proprio tempo e tarata al proprio interlocutore. E così questo nuovo lavoro di Novembre, un bar-ristorante a Milano, non avrebbe bisogno di commento. Basterebbero le immagini, a cui annotare qualche piccola didascalia per raccontare di stratagemmi calibrati: del posizionare la porta all'angolo del locale in modo che sia maggiormente visibile dalla strada; del far corrispondere immagine con funzione nelle due grosse mani che sorreggono il soffitto coincidendo in pianta con la posizione dei pilastri; del lavoro sulla sezione nella zona ristorante che slancia lo spazio e contemporaneamente lo raccoglie; del profilo del banco del bar, un Mendelsohn in piccola scala, che sembra abbracciare gli ospiti per poi sbatterli in vetrina, vanesi. E dei materiali e delle finiture, sempre spregiudicate, estreme, forti; eppure gli ambienti sono accoglienti e ospitali, al contrario di tanti luoghi minimal, glaciali architetture da cui scappare in fretta, con grande dispiacere dei committenti. Resine, foglie oro, mosaici di vetro, velluti. Poi cristalli infranti come "un capitonné moderno, fatto con il colpo di pistola, una parete di passione, la parete di San Valentino"; e ancora decine di circuiti stampati che diventano quadri elettrici per illuminare l'ambiente più riservato e l'uso disinibito e intelligente degli specchi, anche perché se si sanno usare "ci sono specchi che raddoppiano il pensiero", come suggeriva Fausto Melotti. Così è.
Chissà che un giorno gli 'impeccabili', Mari e Novembre, non si mettano insieme a progettare un bicchiere, un divano o una discoteca?

***They first got onto** the subject some years ago, on the roof of Villa Malaparte facing the Faraglioni, the needle rocks of Capri. Enzo Mari had just finished inveighing against gadgets, the disposable world, Swatch, and against (just about) everything and everybody. One of those moments when everyone "ought to get stuffed", to quote the master's colourful invitation to stimulate our collective conscience. One of his always useful tirades. Fabio Novembre at the time had just graduated in architecture but had opted for the cinema, in the belief that this would be the ideal profession for an architect. The two men started talking again a few weeks ago, at the Milan Triennale. About what?*
About design and life. Mari spoke of the meaning of doing, of the value of every act, of the way of living one's profession, of satisfying needs; he talked about the dearth of useful dialogue and of capable, enlightened entrepreneurs, about the political significance of architectural design and about falling qualities, about schools, incompetence, the market, business, marketing, craftsmen and the passion for work, about effort, beams and moulds, women and men and their vices, computers, art today, professional dignity, changing landmarks. And Novembre, who had in the meantime moved back to architecture, played tennis with Mari's considerations: "I am on my little island, gazing through my binoculars. I spot Enzo Mari's island and exclaim: 'That looks really good!'". And so the rally continues: "Life is a mobile target", "If you shut yourself into a room with its windows onto the world, at least learn to climb over the window-sill", "I have forgotten what is important", "I want everything but I don't need anything", "Supply far exceeds demand, or to put it better, there are more chairs than arses", "I design shops by using them as blank pages to tell stories on", "There are distances which it would be unthinkable to travel with a step-by-step logic", "Each has his own life to live and his own story to tell", "I live my own time". "I don't regret the passing of oil-lamps. The flickering of neon lights are just as hypnotic as the glow of logs in a fireplace", "I imagine the future as one of those rare days when it rains while the sun is shining", "I believe in architecture as a multiplier of energy", "Architecture is the last medium for remembering that we are made of flesh and blood, that we have ultimately surrounded ourselves with materials, people we can touch, embrace, take to bed. Good night… ".
Basically, they seemed to be saying the same things and putting the same passion into them, with the same goal and speaking the same language, perhaps only with different accents.
And Fabio Novembre's accents continue to set the pace for his idea of architecture as an "impeccable sinner". Reiterating resolutely that there is no single, exact way of matching a single, exact language, of dealing with design. For this reason we find Novembre's works increasingly interesting. Because they continue to prove that a different way of thinking about architecture can exist, far from those suggested by the best-loved masters. We cannot love only Umberto Riva, Angelo Mangiarotti and Sigurd Lewerenz, and ignore the "different tradition" pursued by Carlo Mollino, Ico Parisi and Paolo Soleri. We cannot ignore a world solely because it is difficult to catalogue. And if we are not interested in repetitiveness, in the anorexia of ideas, the constipation of design, the reluctance to commit oneself – as Bruno Zevi taught us even at the cost of making mistakes, by trying courageously to back un-mummified ways of thinking about design – then we are obviously interested in Novembre's work.
It is a work in which ideas, as the masters teach, can be comfortably changed like shirts which in itself is the el-

3

1

2



3

ement of a project. Born of its own time and adjusted to its own interlocutor. Thus this new work by Novembre, a restaurant-bar in Milan, would need no comment. The photos of it would suffice, with the aid of a few short captions to recount carefully calibrated devices. To describe the door on the corner of the place which makes it more conspicuous from the street; the way image is made to fit function in the two big hands that hold up the ceiling, corresponding on the plan to the position of the pillars; the section work done in the restaurant room, which enlivens the space whilst at the same time enclosing it; the profile of the bar counter, Mendelsohn on a small scale, which seems to embrace its guests only then to put them on display like vain fops. Not to mention the materials and finishes, always bold and carefree, extreme, strong. And yet the atmosphere is welcoming and hospitable, unlike many of the minimal, icy architectures that make you want to get out in a hurry, much to the clients' displeasure. Resins, gold leaf, glass mosaics, velvets. Then broken glass like "modern padding, pistol-shot, a wall of passion, the wall of St Valentine"; and again, a whole lot of printed circuits that become electrical panels to illuminate the more reserved part of the establishment; and the uninhibited use of mirrors, also because, if used properly, "mirrors can double people's thoughts", as Fausto Melotti hinted. Rightly.
Who knows, maybe one day the "impeccable ones", Mari and Novembre, may join forces to design a glass, a sofa or a disco.

1 Dettaglio della "parete di san Valentino" della zona ristorante realizzata in lastre di cristallo antisfondamento infrante da proiettili e illuminate sul profilo. Fa da bordo la parete in mosaico nero.
2 La scala che porta ai bagni nel piano interrato.
3 Pianta della controsoffittatura con schema dei lightbox.
Nella pagina accanto: dettaglio del banco nella zona ristorante realizzato in lastre "a spacco" di cristallo retroilluminate con fibre ottiche e bordate in acciaio. La lastra inclinata del soffitto in smalto verde fa da base al sistema di illuminazione realizzato con lightbox di circuiti stampati. Le pareti sono rivestite in Vetricolor Bisazza e il pavimento in Opus Romano Bisazza, entrambe di colore nero.

***1** Detail of "St Valentine's wall" in the restaurant zone. Made with armoured glass slabs pockmarked by bullets, it is illuminated on its profile to form a border round the black mosaic wall.*
***2** Stairs leading to the toilets on the basement level.*
***3** Plan of the false ceiling with diagram of lightboxes.*
Facing page: detail of the counter in the restaurant zone, made with 'broken' sheets of glass rear-lit by optical fibres and edged in steel. The tilted slab of the ceiling in green enamel acts as a base to the lighting system made with printed circuit lightboxes. The walls are faced in Bisazza Vetricolor and the floor with Opus Romano Bisazza, both black.

Testo di Zaida Muxi Martínez
Fotografie di Gustavo Sosa Pinilla

Text by Zaida Muxi Martínez
Photographs by Gustavo Sosa Pinilla

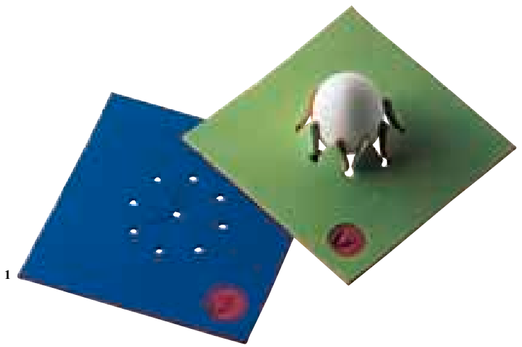
Il design a Buenos Aires la sindrome dell'araba fenice

Design in Buenos Aires the phoenix syndrome

La storia recente del design argentino è come l'araba fenice, sempre pronta a prendere il volo verso orizzonti promettenti, ma mai realmente decollata. Anche a causa di un insufficente sostegno da parte dell'industria e dell'amministrazione pubblica. Paradossalmente l'apertura del mercato globale può significare un successo definitivo del design locale, troppo spesso penalizzato da una società avida di novità e di xenofilismi. La Facoltà di Architettura e di Urbanistica di Buenos Aires è storicamente il luogo della formazione di molti professionisti a cui si aggiungono il fermento e il tessuto multidisciplinare di quartieri come Palermo e San Telmo per rilanciare e consolidare Buenos Aires come capitale del design. L'autrice ha selezionato alcuni designer affermati come Ricardo Blanco, Diana Cabeza e lo studio Kogan/Legaria/Anido che lavorano in stretta collaborazione con l'industria ma anche alcuni gruppi che hanno scelto la via dell'autogestione per produrre e commercializzare il proprio design.

The recent history of Argentinian design is like the phoenix, ever ready to fly away to promising horizons, but never actually getting off the ground. Due also to insufficient support from industry and the government. Paradoxically, the opening of the global market may actually mean the success of local design, too often handicapped by a society avid for novelty and all things foreign. The Buenos Aires Faculty of Architecture and Urban Planning is historically the place where many professionals were trained, to which may be added the ferment and multidisciplinary fabric of districts like Palermo and San Telmo, which are helping to relaunch and consolidate Buenos Aires as a capital of design. The author of this article has selected a number of established designers, such as Ricardo Blanco, Diana Cabeza and the Kogan/Legaria/Anido partnership, who work in close collaboration with industry, but also some groups that have chosen the path of self-management to produce and sell their own design.

La Facoltà di Architettura e Urbanistica di Buenos Aires è stata, storicamente, il luogo della formazione di molti professionisti, accomunati dall'interesse per la creazione e modificazione dell'ambiente dell'attività umana. Nonostante la formazione universitaria fosse quella di architettura, la visione di questa disciplina è sempre stata globale e globalizzante, erede degli ideali moderni di esperienza artistica totale sostenuti tra le altre, dalla Scuola del Bauhaus e da quella di Ulm. In questo contesto accademico sono confluite molte personalità vivaci e creative che hanno orientato la propria attività professionale in diversi campi della produzione del design o della creazione dell'ambiente per lo sviluppo umano.
A partire dal 1983, la formazione accademica si è suddivisa in specializzazioni, e furono create le scuole di design industriale e di graphic design, alle quali si sono aggiunte successivamente la scuola di design del costume e tessile e quella del design dell'immagine e del suono. Tuttavia lo spirito di appartenenza a un campo creativo senza confini fissi e predeterminati è sempre presente nei professionisti che si sono formati nella facoltà. Per questo parlare di design a Buenos Aires significa spaziare dalla creazione dell'ambiente architettonico alla moda. Intendendo che entrambi gli estremi della produzione creativa e tutto ciò che può essere collocato nello spazio tra questi confini non ha altra ragione d'essere se non le interpretazioni e le soluzioni creative per il progresso umano, come è stato sostenuto da William Morris fino a Ernesto Nathan Rogers. Si tratta di diverse scale di grandezza e articolazioni complesse di pensiero che però tutte implicano una riflessione sull'oggi, sulla materialità, sui mezzi di produzione, sulla forma e sul significato. Abbiamo fatto una selezione che rimane nell'ambito del design di oggetti, alla quale si aggiunge un corollario architettonico di esempi che, per diversi aspetti, si potrebbero definire vicini al design industriale: la scala ridotta che permette di sviluppare il particolare e la concezione e progettazione dello spazio come un tutto indissolubile, come anche l'architettura più vicina al consumo e all'effimero. Parallelamente si sviluppano altri settori progettuali su tre livelli: la formazione accademica, l'autogestione o autoproduzione e l'attività di libero professionista.



1

Formazione accademica
Primi contatti con il design reale che viene poi realizzato durante gli ultimi anni della formazione accademica. Si tratta di lavori che, suggeriti dalla scuola, si propongono come prototipi e come pezzi per la produzione in serie; un primo contatto con il mercato, pur mantenendo un alto livello di creatività e immaginazione, tipico dei lavori di ricerca e di studio, con una grande enfasi e attenzione per la ricerca formale e di innovazione.
Questi lavori sono stati selezionati dal laboratorio di progettazione di design industriale dell'architetto Ricardo Blanco della Facoltà di Architettura, design e urbanistica dell'Università di Buenos Aires. Tale corso nell'ultimo anno è focalizzato su un inserimento concreto nell'ambiente della produzione.
Durante il corso accademico si realizzano due progetti, scelti dallo studente. Il primo lavoro consiste nello sviluppo di un progetto fino al prototipo, con possibilità di fabbricazione effettiva, come avviene per alcuni progetti che diventano prodotti grazie alle collaborazioni messe in atto dall'Università con le aziende.
Il secondo lavoro consiste nella produzione massima di dieci esemplari di un progetto, che tenga conto di vincoli quali il costo limite e altre indicazioni fornite sul suo utilizzo (per esempio: elemento per appendere alla parete), oggetti che saranno venduti nella scuola a fine corso. In questo modo si realizza un avvicinamento al processo completo: definizione del programma o della necessità-bisogno, fase di design, produzione e vendita del prodotto. Un ponte che collega il mondo accademico con quello del lavoro. Gli esercizi proposti prevedono sia il riciclaggio o riutilizzo di materiali in modo diverso dall'abituale, sia la ricerca nel campo della tecnologia, sia nuove forme per elementi già esistenti.

Come l'araba fenice
La storia recente del design a Buenos Aires è come l'araba fenice, sempre pronta a prendere il volo folgorante verso il sole, ma che…
L'importazione di prodotti finiti non è sempre stata possibile, facile o economica per un Paese così distante dai cen-

1 Victor Peterle, studente della Facoltà di Architettura e Urbanistica di Buenos Aires (quarto anno di corso, cattedra di Ricardo Blanco). Portauovo, prototipo, 1999.
2 Maria Fernanda Garcia, studentessa della Facoltà di Architettura e Urbanistica di Buenos Aires (quarto anno di corso, cattedra di Ricardo Blanco). Bottiglie di profumo, prototipi, 1999. Una bottiglia per uomo e per donna: la dualità della forma significa la coppia.

***1** Victor Peterle, student of the Buenos Aires Faculty of Architecture and Urban Planning (fourth year course, under Ricardo Blanco). Eggcup, prototype, 1999.*
***2** Maria Fernanda Garcia, student of the Buenos Aires Faculty of Architecture and Urban Planning (fourth year course, under Ricardo Blanco). Perfume bottles, prototypes, 1999. A bottle for men and women: the duality of its form signifies the couple.*

2

1 Ivan Longhini, studente della Facoltà di Architettura e Urbanistica di Buenos Aires (quarto anno di corso, cattedra di Ricardo Blanco). Vaso da fiori, prototipo, 1999. Realizzato con un supporto interno di marmo di scarto e una struttura di metallo; il tutto collocato in un pallone gonfiabile che riempito d'acqua prende naturalmente la forma di un vaso.
2 Pablo Batliana, studente della Facoltà di Architettura e Urbanistica di Buenos Aires (quarto anno di corso, cattedra di Ricardo Blanco). Portabiscotti, prototipo, 1999. La base è una semplice lamina di alluminio.

***1** Ivan Longhini, student of the Buenos Aires Faculty of Architecture and Urban Planning (fourth year course, under Ricardo Blanco). Flower vase, prototype, 1999. Made with an inner reject marble support and a metal structure; the whole situated in an inflatable balloon. When filled with water the balloon naturally assumes the shape of a vase.*
***2** Pablo Batliana, student of the Buenos Aires Faculty of Architecture and Urban Planning (fourth year, under Ricardo Blanco). Biscuit-rack, prototype, 1999. The base is a simple aluminium lamina.*

1

2

tri di produzione di design. Tuttavia le idee, le foto dei prodotti mitici, quelle sì erano facilmente esportabili… o meglio… copiabili… Questa era la logica dell'industriale medio… ma cosa succede quando il fenomeno della globalizzazione invade tutto il mondo? Gli industriali che sopravvivono debbono ricorrere ai designer locali se vogliono continuare a lavorare. Il locale e il globale sono due facce di una stessa moneta: l'apertura del mercato può significare, paradossalmente, un successo definitivo del design a Buenos Aires… come dice il proverbio non tutti i mali vengono per nuocere. Il futuro più immediato dipende dall'affermazione dell'industria in Argentina e da una nuova congiuntura politica, locale e internazionale, che consenta al design argentino un consolidamento definitivo e con esso un suo riconoscimento tra le "capitali del design". Finora il sostegno dell'industria e dell'amministrazione pubblica è stato insufficiente. Quartieri di Buenos Aires come Palermo e San Telmo, facendo leva sulla propria storia, sul sapore e la magia del loro ambiente urbano, per decenni hanno saputo richiamare e potenziare la creatività. Sono i luoghi in cui si concentra la maggiore quantità di studi di architetti, designer, artisti plastici, attori, registi del cinema e del teatro e studi di design. Attualmente questi centri urbani possono essere la base del lancio e del consolidamento del design di Buenos Aires. Esiste un modo di fare o di pensare il design che è frutto di questo ambiente culturale multidisciplinare, erede del movimento moderno più puro e impegnato, con un retroterra essenzialmente funzionalista, capace di valorizzare il senso comune della tradizione e di attualizzare i valori di espressione, significativi o simbolici. Autori come Tomás Maldonado, Norberto Cháves, Emilio Ambasz, Machado Silveti, Alberto Llavaso, Jorge Ronsi, pur nell'attuale diaspora, confermano la validità di una concezione del design che purtroppo non ha ancora ottenuto il riconoscimento da parte di una società avida di novità e di xenofilia. Esistono esempi notevoli di buon design in diverse epoche, a cominciare dalla sedia BRP (1938) o dalle farfalle di Bonet, Kurchan e Ferran Hardoy. Ma la domanda o il problema sarà riferito non tanto all'esistenza di 'designs', bensì della cultura del design, intendendo non soltanto la formazione del professionista ma lo sviluppo di un ambiente sociale a esso favorevole – dall'industriale fino al consumatore.

3

4

5

The Buenos Aires Faculty *of Architecture and Town Planning has been, historically, the training ground of a great many professionals, united by a common interest in the creation and improvement of a human environment.*
Although the university education provided was that of architects, the concept of this discipline has always been a comprehensive one, heir to the modern ideals of total artistic experience advocated, among others, by the Bauhaus and Ulm schools. This academic context has hosted many lively and creative personalities and helped to guide their careers towards different fields of design production or to the creation of a better environment for human development. In 1983 the academic training was subdivided into specialized departments. Especially set up for these were the Schools of Industrial Design and Graphic Design, to which were later added the School of Costume and Textile Design and that of Image and Sound Design. However the spirit of belonging to a creative field without fixed or predetermined limits has always pervaded those professionals who received their training in the Faculty.
When talking about design in Buenos Aires we can thus sweep from the creation of an architectural environment to that of fashion. Meaning that both extremes of creative output and everything situated between these borders has no other reason to exist than those of the creative interpretations of human progress and its solutions, as cherished by William Morris and right up to Ernesto Nathan Rogers. These are different scales and complex articulations of thought, but they imply reflection on the present, on materiality and the means of production, on form, function and meaning.
We have made a selection that lies within the sphere of object design, and to this is added an architectural corollary of examples that could in different ways be defined as close to industrial design: on the reduced scale that allows detail and the conception and designing of space to be developed as an indissoluble whole, together with architecture seen as closer to the consumer and to the ephemeral. This does not however overlook other parallel areas of design, which are developed on three levels: academic formation, self-management or self-production, and freelance activities.

Academic training
This covers initial contacts with real design, which is then put into practice during the final academic year. These are works suggested by the school, to be submitted as prototypes and series production pieces. In this way an initial contact is established with the real world, whilst maintaining a high level of creativity and imagination and endeavour, with a strong emphasis on the study of form and innovation.
These works were selected from the Industrial Design Workshop directed by Ricardo Blanco at the Faculty of Architecture, Design and Planning in the University of Buenos Aires. In their final year students focus their work on practical participation in production.
The academic course is divided into two phases, the object to be created and designed being chosen by the student. The first phase consists in the development of a project up to the prototype stage. The result must be effectively viable for manufacture, and these projects can in fact eventually become real products thanks to the links with industry established by the University.
The second phase consists in the production of not more than 10 exemplars of a design, which must take into account certain conditioning factors such as maximum cost price and other specifications about its use (for example an element to be hung on the wall) and which will be sold in the School itself at the end of the course. Students are thus brought close to the complete process: through the definition of a programme or need-necessity, the project

3-5 Lucas Borgni, studente della Facoltà di Architettura e Urbanistica di Buenos Aires (quarto anno di corso, cattedra di Ricardo Blanco). Set di accessori per il bagno, prototipo, 1999. Oggetti che rispondono alle difficoltà incontrate dai bambini in un ambiente a misura da adulto. In ordine: elemento per sollevarsi fino al lavabo; elemento per ridurre le dimensioni della tazza; elemento che 'avvicina' l'interruttore della luce.
6, 7 Martin Stamatti, studente della Facoltà di Architettura e Urbanistica di Buenos Aires (quarto anno di corso, cattedra di Ricardo Blanco). Scala modulare a inclinazione variabile, prototipo, 1999. Tutti i pezzi sono in acciaio inossidabile e gli scalini in vetro (ma possono essere realizzati in altro materiale).

***3-5** Lucas Borgni, student of the Buenos Aires Faculty of Architecture and Urban Planning (fourth year course, under Ricardo Blanco). Set of bathroom accessories, prototype, 1999. Objects responding to the difficulties encountered by children in an environment scaled for adults. In order: element for rising to basin height; element for reducing the size of the bowl; element for bringing the light switch 'closer'.*
***6, 7** Martin Stamatti, student of the Buenos Aires Faculty of Architecture and Urban Planning (fourth year course, under Ricardo Blanco). Variably tilting modular steps, prototype, 1999. All the pieces are in stainless steel and the rungs are in glass (but can also be made with other materials).*

phase, manufacture and sale of the product. In this way the academic world establishes a solid contact with that of industry. The exercises set include both the recycling or reuse of materials in a different way to that normally adopted, plus technological research and the study of new forms for existing products.

Like the phoenix
The recent history of design in Buenos Aires is like the phoenix, ever ready to fly up to the sun, but which...
The importing of finished products has not always been possible, easy or economical for a country situated so far away from the centres of design production. Nevertheless the ideas, the photos of mythic products, were easily exported… or better… easily copied…
This was the logic of the average industrialist… but what happens when globalization invades the whole world? Those industrialists who survive have to rely on local designers if they want to carry on working. The local and the global are two sides of the same coin: the opening of the market can, paradoxically and contrary to expectations, lead in the long run to the success of design in Buenos Aires… As the proverb goes, it's an ill wind that blows nobody good. The more immediate future depends on the establishment of industry in Argentina and on a new political, local and international situation which would enable Argentinian design to consolidate and to achieve recognition among the "capitals of design". So far, support from industry and government has been inadequate. Districts of Buenos Aires like Palermo and San Telmo, by leaning on their own history, on the flavour and magic of their urban settings, have for decades attracted and encouraged creativity. It is in these places that the biggest density of architects, designers, plastic artists, actors, movie and theatre directors exists. At present these urban centres can serve as springboards and for the consolidation of design in Buenos Aires.
There exists a way of doing or thinking about design which is the fruit of this multi-disciplinary cultural environment, heir to the purest and most committed modern movement. Which with an essentially functionalist hinterland has the capacity to enhance the common sense of tradition and to highlight the significant or symbolic values of expression. People like Tomás Maldonado, Norberto Cháves, Emilio Ambasz, Machado Silveti, Alberto Llavaso and Jorge Ronsi, albeit in today's diaspora, have proved the strength of an attitude to design that has unfortunately not gained recognition from a society avid for novelties and xenophilisms.
Some notable examples of good design do exist in different epochs, starting from the BRP chair (1938), from butterfly of Bonet or Kurchan and Ferran Hardoy. But the question or the problem will be not that of the existence of 'designs', but of design culture, meaning not only the training of professionals but the development of a social environment favourable to it – from the industrialist right through to the consumer.

6

7

Ricardo Blanco

Divide l'attività professionale tra il suo studio e l' insegnamento – essendo docente di Progettazione e direttore del dipartimento di Design industriale della FADU. Il suo lavoro si svolge nei più svariati ambiti del design industriale, dallo sviluppo di un modello tattile della città per gli ipovedenti o non vedenti, in collaborazione con l'architetto Miguel Cangiano, fino a proposte di lampade e poltrone d'avanguardia che sono un'allusione ed evocazione delle immense possibilità del design, così numerose da poterle realizzare con grande senso dello humour.

He divides his professional activity between his own practice and teaching, as professor of Design and Director of the FADU Department of Industrial Design. He operates in the most varied fields of industrial design, from the development of tactile models of a city for the poor-sighted or sightless, in collaboration with Miguel Cangiano, to lamps and avant-garde armchairs that allude to and evoke the immense possibilities open to design, which are so numerous that they can even be treated with a good sense of humour.

L'arredo della Biblioteca Nazionale – Buenos Aires *The furniture designed for the National Library in Buenos Aires*

Negli anni '90, si decise di inaugurare l'edificio della Biblioteca Nazionale a Buenos Aires progettata negli anni '60 da Clorindo Testa, considerato oggi forse come l'architetto argentino più importante o perlomeno più creativo della vecchia generazione.
Questo edificio fu il risultato di un concorso e i suoi autori, assieme a Testa furono Francisco Bullrich e Alicia Cazaniga. Passati trenta anni, esso è diventato un monumento architettonico, anche se controverso e discusso, che comunque per molti è stato e rimane tuttora un pezzo importante dell'architettura argentina.
Nel 1991, un gruppo di architetti e designer decise di assumersi il compito di rendere di nuovo funzionale l'opera e di completarla. Nel capitolato quello che Testa non aveva previsto era l'attrezzatura, l'arredamento, che è stato completato solo nel 1996. Ciononostante, nella stesura del progetto dell'arredamento si cercò di rispettare l'impostazione estetica dell'opera, o perlomeno di interpretare il criterio della soluzione architettonica che Testa aveva scelto.
Tutti sappiamo che per leggere o studiare non è necessaria un'attrezzatura particolare, perché tutti noi abbiamo studiato nei caffè o nelle piazze. Ciò che occorreva in questo caso era un'attrezzatura che si adeguasse allo spirito dell'opera architettonica, piuttosto che al significato istituzionale dell'edificio.
Tale concetto è stato il fondamento della proposta sviluppata da Ricardo Blanco, designer responsabile del progetto dell'arredamento. Il gruppo di progettazione sviluppò venticinque modelli di mobili *ad hoc*, dalle scaffalature ai tavoli e alle sedie, dalle poltrone alle bacheche.
Naturalmente i pezzi più importanti e numerosi dell'arredamento sono stati il tavolo e la sedia per le sale di lettura, che furono progettati con grande attenzione. Sono stati utilizzati legni che creassero contrasto con il cemento armato dell'opera: e per essi ci si attenne a una geometria rigorosa, in contrappunto con la libertà delle forme dell'architettura.
I principi di base sono stati una struttura, chiara e forte, con dei tensori e con elementi funzionali caratteristici. Nell'auditorium, dedicato a Jorge Luis Borges (che è stato direttore di questa Biblioteca), si dispiegano le poltrone disposte con un'attenzione particolare. Dato che si può entrare sia da dietro che dal centro della sala, si può avere una vista simultanea delle poltrone sia dal davanti che dal dietro, il che ha riposto il quesito di sempre: "il fronte posteriore di una poltrona di auditorium, di cinema o di un mezzo di trasporto appartiene al sedile davanti o fa parte dello spazio del sedile di dietro?". Perciò in questo caso si sono ideate due soluzioni frontali: una trama geometrica a scala per essere vista da dietro e una trama di piani e di punti che si vede dal davanti.
I sedili di attesa nella sala dell'emeroteca si articolano da davanti e di spalla formando sempre un disegno ordinato; in essi viene ripreso il tema della curva nel senso verticale, che è il motivo dei sedili.

In the 1990s it was decided to inaugurate the National Library in Buenos Aires. This building had been designed in the '60s by Clorindo Testa, who is today regarded as perhaps the most important Argentinian architect or at any rate the most creative of the older generation.
The Library building was the result of a competition and its architects, together with Testa, were Francisco Bullrich and Alicia Cazaniga. Thirty years later, it became a public monument, albeit a controversial and disputed one, which is still seen by many as a major work of Argentinian architecture.
In 1991 a group of architects and designers decided to take on the task of renovating and completing the original work. In its specifications, Testa had not included the equipment and furniture, which were only completed in 1996. Notwithstanding, in the draft project for the Library furniture, an attempt was made to respect the original aesthetic concept of the work, or at least to interpret the criterion adopted by Testa for its architectural solution.
Everybody knows that no particular equipment is necessary for reading or studying, since all of us have had occasion to study in cafés or squares. What was necessary in this case was an interior design that would reflect the spirit of the architecture rather than the building's institutional meaning. This concept formed the basis of the design developed by Ricardo Blanco, the architect responsible for the Library furniture project. The design group then developed 25 models of furniture specially for that purpose, from shelving to tables and chairs, and from armchairs to glass cases.
Naturally the most important and numerous pieces of furniture were the tables and chairs for the reading rooms, which were designed with great care and attention. Woods were used that would create a contrast with the reinforced concrete of the architecture: and for these a rigorous geometry was adopted, in contrast to the free forms of the architecture.
The basic principles were a loud and clear structure, with distinctive tensors and functional features. In the auditorium, dedicated to Jorge Luis Borges (who was a director of this Library), the chairs are arranged with particular attention. Given that entry is both from the back and from the centre of the room, one gets a simultaneous view of the seating both from the front and from behind. This raised the age-old question "does the back of an auditorium, cinema or public transport seat belong to the seat in front of it or is it part of the space pertaining to the seat behind?" In this instance two frontal solutions were devised: a geometrical scale pattern to be seen from behind, and a pattern of planes and dots from the front.
The seating in the newspaper and periodicals library is articulated from the front and from the back, thus always forming an orderly arrangement, whilst also taking up the vertical curve motif of the chairs.

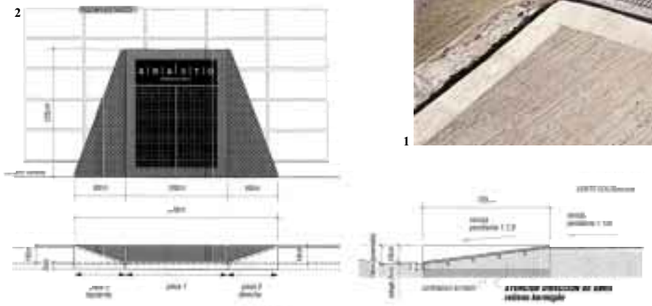
L'arredo della Biblioteca Nazionale – Buenos Aires *The furniture designed for the National Library in Buenos Aires*

Diana Cabeza

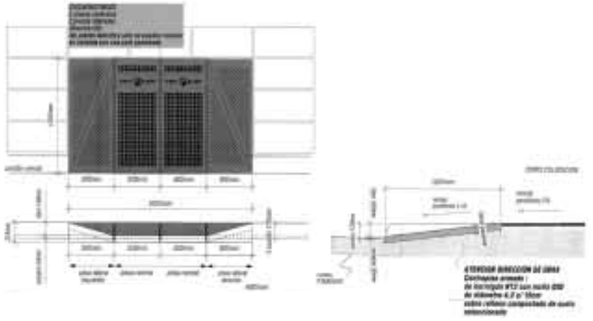
Architetto dotata di grande capacità plastica svolge il proprio lavoro soprattutto nella prospettiva di rendere più comodi gli spazi pubblici. Gran parte delle sue proposte sono panche per giardini, piazze… rampe che rendono la città più umana… protezioni per gli alberi sui marciapiedi. Grazie alla sua grande versatilità progettuale, realizza anche mobili, collaborando strettamente con vari studi di architettura ai quali offre la propria grande sensibilità per creare ambienti dotati di comfort ed edonisti, seppure mai a scapito della qualità funzionale e della produzione. Fra le sue proposte quelle che non sono realizzate, da lei definite, "progetti, fantasie e illusioni", sottolineano ulteriormente questa concezione ludica del design.

An architect endowed with outstanding plastic expression, whose work seeks primarily to make public spaces more convenient. Most of her designs are in fact for garden seats, squares… ramps to make cities more human… for the protection of trees on pavements. With remarkable versatility, she also creates furniture, in close collaboration with various architectural partnerships to whom she offers her special sensitivity to create comfortable and hedonistic environments, albeit never to the detriment of functional or production quality. Among her works, those not realised, which she personally calls projects, fantasies and illusions, further accentuate this play-oriented concept of design.

1



2



3

4

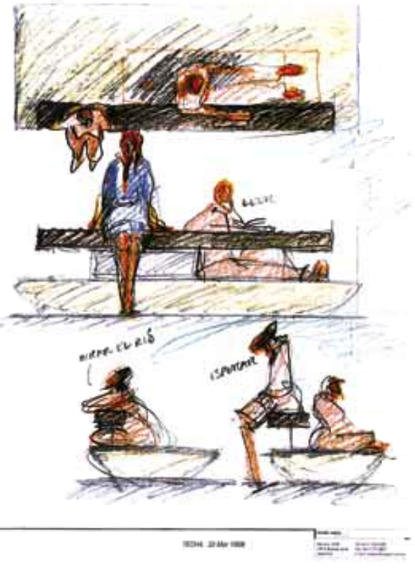
5

1 Linea di pavimentazione utile per sistemi di piani inclinati in fusione di ferro (fabbrica: Abasto di Buenos Aires).
2 Disegni per la realizzazione del progetto (con la collaborazione di Leandro Heine).
3-5 La pavimentazione è indicata per piani dedicati sia ai pedoni sia alla circolazione automobilistica.
6-8 Viste e schizzi delle panche in legno massiccio progettate come arredo urbano per i viali.
9, 10 Tavolo in legno massiccio, panche e arredi progettati per l'edificio Malecòn.

***1** Line of paving useful for systems of inclined surfaces, in cast iron (manufactured by: Abasto of Buenos Aires).*
***2** Project master drawings (in collaboration with Leandro Heine).*
***3-5** The paving is indicated for surfaces used both by pedestrians and by motor traffic.*
***6-8** Views and sketches of the heartwood benches designed as urban boulevard furniture.*
***9,10** Table in heartwood, benches and furniture designed for the Malecón building.*

6

7



8

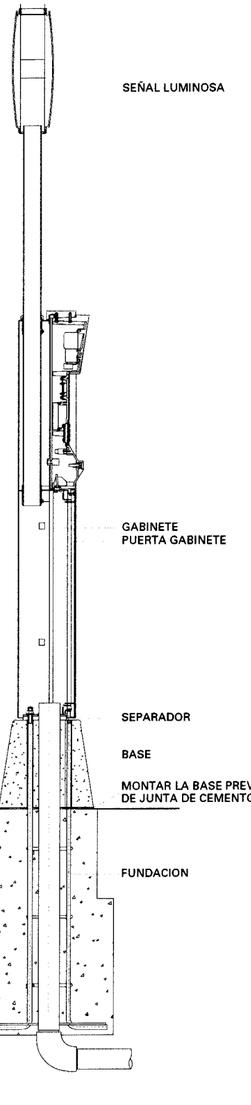
9

10

Kogan / Legaria / Anido

Uno studio dalla lunga esperienza professionale consolidata, che realizza essenzialmente quei pezzi di design che sembrerebbero essere sempre stati presenti dove li vediamo, cioè quelli della quotidianità. Elementi necessari per la vita di tutti i giorni, senza i quali ci sentiremmo sperduti e abbandonati, ma la cui presenza è talmente ovvia, costante ed eterna da farli apparire come "non disegnati". Una presenza eterna non in quanto tradizionale o convenzionale, piuttosto perché quello di cui abbiamo bisogno ogni giorno non viene visto come 'design'. Forse perché per deformazione professionale il design viene caratterizzato da una differenziazione estetica e culturale e si dimentica che l'ambiente in cui si svolge la nostra vita è stato tutto precedentemente pensato e progettato da gruppi multidisciplinari.

Partnership with a long-consolidated experience, essentially devoted to designs that would seem to have always been there: those of our everyday surroundings. Things necessary to daily life, without which we would feel lost and abandoned, but whose presence is so obvious, constant and eternal that they appear not to have been 'designed'. Not eternal in the traditional or conventional sense, but in that what we need daily is not seen as 'design'. Perhaps that is because what is intended as 'design' by professional deformation is what in one way or another is characterised by an aesthetic and cultural differentiation, making people forget that our daily surroundings have all been previously thought out and designed by multi-disciplinary groups.



1

2

3

1, 2 Parchimetro, Temi 2.
Ha una base di cemento ricoperta di simil granito con duplice funzione: da un lato fa da fondazione dall'altro funziona come centrale di alimentazione elettrica direttamente collegata al suolo. Il corpo superiore rivestito da una lamina di ferro contiene il congegno di funzionamento. Da esso emerge un tubolare che sostiene un disco luminoso per l'identificazione come cartello urbano. 1996-97.
3 Lanza Servo T&S.
Pompa per pompieri dalla linea volutamente più aggressiva. Realizzata in fusione di alluminio in sistema shell moulding. 1995-96.
4 Terminal di ricerca interattiva CI 2000. Base di alluminio, struttura rivestita da una lamina di ferro. Un bancomat intelligente, composto da un computer Pentium, un monitor, una stampante, uno scanner, dotato di grande flessibilità può essere utilizzato per diverse finzioni. 1996-97.

***1, 2** Parking meter, Temi 2.
It has a dual purpose concrete base covered in mock granite: on the one hand it acts as a foundation, and on the other, as a directly earthed electricity power unit. The upper body clad in laminated iron houses the operating device.
From it emerges a tube that sustains a luminous disc for identification as an urban notice. 1996-97.*
***3** Lanza Servo T&S. Firemen's pump with a deliberately more aggressive line. Made in cast aluminium with a shell moulding system. 1995-96.*
***4** CI 2000 interactive research terminal. Aluminium base, structure clad with iron laminate. An intelligent cash dispenser, comprising a Pentium computer, a monitor, a printer and a scanner. It is highly flexible and can be used for a variety of functions. 1996-97.*

4

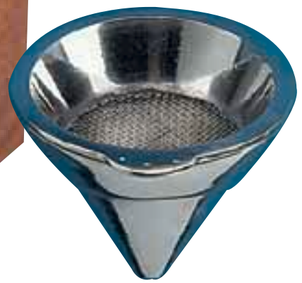
L'autogestione
Self-management

Una ricerca personale o di gruppo per realizzare, commercializzare e gestire la produzione e la vendita di prodotti di design proprio.
Individual or group research for the creation, sale and management of production and sale of self-designed products.

Gruppo Laura O. *Laura O. group*

Proposta personale e sobria; già a partire dallo spazio nel quale esibisce i propri prodotti, semplice, austero ma funzionale. Gli allievi disegnano e producono dall'oggetto più elementare per la casa fino ad arrivare a coprire tutte le necessità dell'attrezzatura domestica, con una concezione del design vicina all'estetica del minimalismo o degli Shaker. Realizzano anche una produzione di mobili del tipo "tutta la vita", cioè mobili dal disegno anonimo, presenti nelle case argentine per generazioni.

A personal and sober choice, starting from the space in which the group's products are displayed; this is in itself a manifestation of great simplicity, sobriety and austerity coupled with good design and functionality. Students design and produce items ranging from the most elementary household article to all the necessities of domestic appliances, and always with a design approach close to the aesthetics of minimalism or to that of the Skakers. They also design furniture of the sort intended to last "for a lifetime", like the anonymously furniture that has been in Argentinian houses for generations.



Gruppo Block

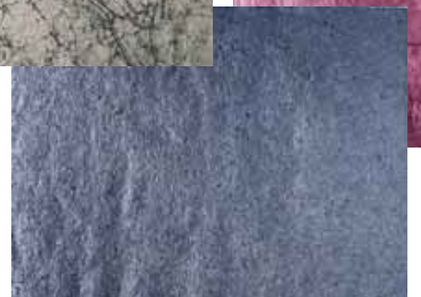
Una proposta alternativa e ingegnosa per riuscire a produrre i lavori di un gruppo di designer, una sorta di cooperativa. Diretto dagli architetti Gustavo Carrón e Alejandro Sánchez, il Gruppo realizza una produzione media annua che oscilla tra i cinque e dieci nuovi prodotti, principalmente per l'arredamento e l'illuminazione.

An alternative and ingenious project to produce the works of a group of designers acting somewhat after the manner of a cooperative. Directed by architects Gustavo Cárron and Alejandro Sánchez, the Group has an average annual output of between 5 and 10 new products, principally for interiors and for lighting.

Gruppo Papelera Palermo, Raúl Flores
Papelera Palermo group, Raúl Flores

La carta come pretesto per un mondo di colore e di design. La ricerca sulla produzione della carta ha portato gli allievi a lavorare sia con materiali già collaudati sia alla ricerca di nuovi modi di fare carta, con l'uso di altri e diversi materiali dall'ampia gamma di colori e con diverse soluzioni di stampa. Le collezioni stagionali che vengono presentate tengono viva l'attrazione continua verso questo mondo della carta.

Paper as a pretext for a world of colour and design. Research on paper-making led students to work both with tested materials and to new ways of making paper, of using other and different materials in a wide range of colours and diverse print solutions. The seasonal collections presented maintain the constant attraction of this paper world.



JOHN THACKARA

Intervista di *Interview by Daniel Capella*

Internet è la causa di una rivoluzione estetica
The Internet is the cause of an aesthetic revolution

Le nuove tecnologie, e in particolare Internet, stanno completamente rivoluzionando la vita, l'economia e, naturalmente, il design. Ma qual è l'uso che se ne dovrebbe fare, e con quali scopi? È una domanda cui John Thackara cerca di rispondere da anni. Questo inglese quarantanovenne tra il 1993 e il 1999 ha diretto il Netherlands Institute of Design, un centro di riflessione e di iniziativa estremamente prolifico. Dal 1993 quasi un migliaio di esponenti di punta del design internazionale (provenienti da cinquantaquattro Paesi) si sono incontrati ogni anno ad Amsterdam per i convegni Doors of Perception che cominciano a essere organizzati da una fondazione autonoma. Questi convegni sono per così dire incontri eterodossi in cui progettisti, filosofi, manager e professionisti dei nuovi media si riuniscono per riflettere sulle tendenze destinate a segnare il design del futuro.

New technologies, and in particular the Internet, are totally revolutionizing our lives and our economy. And also, to be sure, design. But, how should these technologies be used, and for what? This is the question that John Thackara has been trying to answer for years. The 49-year-old Englishman directed, between 1993 and 1999, the Netherlands Institute of Design, an intensely active and prolific "think-and-do tank". Since 1993, nearly a thousand prominent international designers (from 54 countries) have met each year in Amsterdam for the Doors of Perception conferences, which will henceforth be organized by an independent foundation. These conferences take the form of heterodox venues where designers, philosophers, businesses and people working in the New Media get together to reflect on trends that will mark design in the future.

Thackara, giornalista, critico e soprattutto pensatore e visionario di alto livello, è uno dei migliori esempi di personaggio rinascimentale e paneuropeo. Direttore per anni di *Design Magazine*, la rivista del Design Council (1981-1985) e direttore scientifico del Royal College of Art di Londra (1986-1990), ha fondato nel 1987 uno studio – Design Analysis International (DAI) – che è il simbolo dei suoi tempi. Coltissimo, ironico, non si spaventa praticamente di nulla e ha avuto il coraggio, lui inglese e non olandese, di accettare nel 1993 l'incarico di organizzare il progetto audacemente innovativo del Netherlands Design Institute. Già in quel momento era conscio dei cambiamenti e dei problemi che l'interattività avrebbe suscitato, in particolare per quel fenomeno allora sconosciuto che si chiamava Internet. Thackara, che ha organizzato varie mostre e insegnato in quarantuno Paesi, fa parte di un gruppo di consulenti della Commissione europea ed è presidente dell'European Industry Summit. Ha pubblicato sette libri, l'ultimo dei quali intitolato *Winners!: How Europe's Most Interesting Companies Use Design to Innovate* ("Vincenti! Come le imprese più interessanti d'Europa usano il design per l'innovazione"), Amsterdam 1997, seconda edizione. Thackara, tra Amsterdam, Londra e l'India, ha risposto alle domande di *Domus* via posta elettronica.

Lei ha sempre fatto molta attenzione alle nuove tendenze. Come è cambiata la sua visione del design dagli anni Settanta a oggi?
Noto due tendenze: la crescita della complessità in tutto ciò che progettiamo e un'accelerazione nella trasformazione profonda dell'economia, dai prodotti ai servizi. Dieci anni fa ero pessimista sulla capacità dei progettisti di adattarsi a questa nuova situazione. Nell'industria edilizia, per esempio, le società che integravano progettazione e costruzione erano predominanti nella creazione di nuovi edifici complessi e i loro clienti erano riluttanti a coinvolgere degli architetti nel processo; gli architetti, a loro volta, parevano incapaci di lavorare nei gruppi interdisciplinari che i progetti complessi richiedono. La stessa preoccupazione la nutrivo nei riguardi dei designer di prodotto e dei grafici: sembravano inchiodati a un'ossessione anacronistica per gli oggetti, a spese dei processi e dei servizi. Oggi invece sono molto più ottimista. Sono convinto che per il design si stia aprendo una nuova età dell'oro.
La maggior parte dei designer e degli studenti di design con meno di trentacinque anni con cui lavoro maneggia benissimo il design dei servizi e gli scenari futuri. Considera normale lavorare in gruppi multidisciplinari. Ancor più significativo è il fatto che i designer stiano assumendo ruoli direttivi in imprese di nuovo tipo come Scient, Razorfish, Sapient e Rare Medium. Queste aziende non progettano prodotti, progettano nuove idee commerciali o intere nuove industrie.

Lei ha iniziato la sua carriera professionale come giornalista specializzato e critico per diversi giornali e riviste. Perché ha cambiato strada e nel 1987 ha dato vita a Design Analysis International (DAI)?
Durante la prima metà degli anni Ottanta, quando ero direttore di *Design Magazine* a Londra, trovavo deludenti molte delle mostre e dei convegni che frequentavo. Queste manifestazioni sembravano autoriferite. Sentivo che nel mondo stava accadendo qualcosa di importante che non trovava riflesso nelle manifestazioni del design e dell'architettura. Non ero il solo ad avere questa sensazione: i partner con cui ho fondato DAI, lo scomparso Peter Dormer e Jonathan Gancey a Londra e Tadanori Nagasawa in Giappone, notavano anch'essi una distorsione dei rapporti tra progettisti e committenti. Come giornalisti e critici ci sentivamo frustrati a starcene semplicemente a osservare gli eventi: volevamo prendere parte all'azione. DAI iniziò con l'idea dell'agenzia: una specie di agenzia per aiutare le imprese a trovare i progettisti migliori. Detto *a posteriori*, non era una grande idea: oggi penso che meno intermediari ci sono tra designer e utenti, meglio è. Se gli intermediari non aggiungono un valore significativo a un processo, non ci devono entrare. Ad avere veramente un grande sviluppo con DAI furono le mostre e i convegni. Ci definivamo 'produttori'. Prendemmo in prestito questa terminologia dal-

PHOTO GERT JAN VAN ROOIJ

l'industria cinematografica, per descrivere la varietà di contributi che coordinavamo: dalla produzione di idee al reperimento dei finanziamenti, alla realizzazione e alla comunicazione dell'evento. Sviluppammo anche il concetto di "ingegneria culturale": l'idea era di aiutare le aziende a farsi parte attiva dei progetti culturali, non solo sponsor passivi.

All'inizio degli anni Novanta vi siete trasformati in consulenti gestionali. Come mai?
Lavorando con i musei (spesso di proprietà municipale o, in Giappone in certi casi, proprietà di privati) scoprimmo che i proprietari non sapevano trovare un collegamento con l'economia della conoscenza che si stava configurando. Molti nuovi musei erano espedienti immobiliari oppure monumenti civici senza importanza. Si faceva troppa poca attenzione al loro scopo, al loro contenuto e al loro modello gestionale. Finanziariamente questo atteggiamento poteva avere risultati disastrosi. Un grande museo può spendere in un decennio di costi di gestione la stessa somma che è occorsa per costruirlo. Così cominciammo a collegare il programma di costruzione allo sviluppo economico, pedagogico e scientifico. L'unico problema fu che lo scoppio della bolla di sapone dell'economia nel 1992 causò per quasi tutti i progetti un arresto improvviso.

All'inizio degli anni Novanta lei era anche direttore scientifico del Royal College of Art. Che cosa significava?
Avevo elaborato un progetto strategico di ricerca che illustrava come la RCA potesse collaborare nella ricerca con aziende d'avanguardia. Il problema di questo progetto era lo stesso di tutta l'attività di consulenza: le istituzioni non cambiano solo perché un esperto esterno le invita a farlo! E così acconsentii a lavorare all'interno dell'istituzione come direttore scientifico. All'epoca non si delineò subito una cultura di ricerca e io mi sentii frustrato: non cambiava nulla. Ma oggi, a sei anni di distanza, alla RCA la cooperazione di ricerca che auspicavo come direttore scientifico si sta nettamente sviluppando. Oggi capisco che queste cose richiedono solo un tempo molto più lungo di quanto non ci si aspetti.

Lei ha lavorato come consulente di design per molti anni. Chi erano i suoi clienti migliori e quelli peggiori, e perché?
Domanda spinosa! I miei due peggiori clienti sono stati il Design Council inglese e la regina d'Inghilterra. Ma direi che anche loro mi hanno trovato tremendo! Per avere un cattivo rapporto bisogna essere in due. Il Design Council detestava quel che facevo come direttore di *Design Magazine* nei primi anni Ottanta. Non gli piacevano le mie scelte, tanto che alla fine mi hanno licenziato. Volevano che *Design Magazine* fosse un veicolo di propaganda per il loro slogan "Il buon design significa buoni affari". Non ero d'accordo. Trovavo lo slogan filoindustriale. Secondo la mia esperienza, l'industria è cosciente dell'importanza del design insieme con quella di molti altri fattori importanti, ma trova difficile gestire il design in un'economia in rapida trasformazione. Così scelsi come centro dell'attenzione della rivista l'innovazione e il futuro del design. Pubblicavo articoli sulle idee, non retorica. E tuttavia era la rivista del Design Council, non la mia, e loro avevano tutti i diritti di buttarmi fuori. Le mie difficoltà con il Design Council non furono nulla a paragone di quelle del progetto con la regina Elisabetta. Per essere onesti la regina non era nostra cliente in quanto tale: era il tema di una mostra del 1992 al Victoria and Albert Museum, intitolata "Sovereign" ("La Sovrana"). La mia società, la DAI, ricevette l'incarico di elaborare e fornire i contenuti della mostra. Lo scopo era la celebrazione del quarantennale dell'ascesa al trono della regina. Del progetto venne incaricato lo studio Pentagram. Sopra di noi c'era una piramide rovesciata di curatori, mercanti d'arte e sponsor. L'operazione fu tutta un incubo. Avevamo meno di un anno per la ricerca, il progetto e la realizzazione di una mostra da un milione di sterline, con migliaia di oggetti da esporre. Questi ultimi andavano dai cappellini di Sua Maestà alle informazioni sui suoi cavalli da corsa. Pentagram e DAI erano in fondo alla piramide che si occupava del lavoro. I comitati che ci stavano sopra erano pieni di gente che voleva assolutamente trarre vantaggi d'immagine dalla manifestazione, ma anche evitare qualunque critica per la minima cosa che andasse storta. Più su si andava, più grandi e spaventose si facevano le riunioni. Mi è sembrato che la mostra, in sé e per sé, venisse miracolosamente fuori abbastanza bene: di cattivo gusto e assolutamente priva di critiche alla monarchia, ma – in senso voyeuristico – interessante. Una specie di rivista popolare in tre dimensioni sulla famiglia reale.

Nella pagina accanto: in alto, progetto computer graphic del Netherlands Institute of Design, diretto da John Thackara dal 1993 al 1999. In basso, vista dell'esposizione del Netherlands Institute of Design nel 1995.

Facing page: top, computer graphic project for the Netherlands Institute of Design, directed by John Thackara from 1993 to 1999. Bottom, view of the Netherlands Institute of Design exhibition in 1995.

I miei clienti migliori fino a oggi sono stati un produttore di serramenti giapponese, il Governo olandese e la Commissione europea. La Toyo Sash ha finanziato uno stupendo programma di mostre e pubblicazioni sul tema dei "territori di frontiera" – nell'arte, nella scienza e nell'edilizia – all'inizio degli anni Novanta. Come esplorazione di che cosa il futuro mondo dell'informazione potesse significare per una società che produceva serramenti tradizionali l'idea dei "territori di frontiera" era brillante. Lavorai con una piccola organizzazione di Tokyo che si chiamava Laboratorio di Architettura e Urbanistica, diretta da Kayoko Ota e Akira Suzuki, insieme con il critico d'architettura Riiche Miyake. Fu un periodo interessante, nel quale imparai a rispettare la capacità delle aziende giapponesi di essere culturalmente innovative tanto quanto lo sono tecnicamente.
Il Governo olandese ha finanziato il Netherlands Design Institute. Non conosco nessun altro governo che abbia consentito a uno straniero – quale io ero – di portare un'istituzione nazionale in una direzione tanto sperimentale quanto quella che intraprendemmo in quegli anni. L'istituto fu creato per essere un archivio di oggetti di design e per sviluppare una promozione del design tradizionale. Ma prendemmo una strada completamente diversa e trasformammo l'istituto in un centro di riflessione e di iniziativa. Non era comodo per il governo che noi si cominciasse a far domande difficili sul futuro del design in un mondo in trasformazione: ma non se ne sono mai lamentati.
Il mio terzo miglior cliente non ha un'immagine pubblica strabiliante: la Commissione europea. Ma io credo che il programma i al cubo (i3), finanziato dalla divisione ricerche a lungo termine del programma telematico della Commissione, sia uno degli esperimenti più interessanti del mondo nel campo del design come strumento di innovazione.

È curioso che il Governo olandese abbia scelto lei, inglese, per creare e gestire il Netherlands Design Institute nel 1993. Era facile lavorare in modo paneuropeo?
L'istituto era sempre olandese per prima cosa ed europeo per seconda. L'energia e l'entusiasmo di cui godevamo venivano dalla situazione olandese, non dalla mia testa. Il Design Institute capitava anche al momento giusto. Avevo pensato molto, prima di accettare l'incarico, a come potesse essere fatto un istituto di design di nuova generazione. Così quando si presentò l'occasione di mettere in pratica queste idee, la presi al volo. Coinvolgemmo molti individui e molte organizzazioni d'Europa nel nostro lavoro, ma si trattava di rapporti specificatamente richiesti dal progetto. Ci preparammo a realizzare grandi progetti con gli elementi migliori che conoscessimo. Non avevamo l'aspirazione a parlare a nome dell'Europa.

Per prima cosa avete organizzato attività dell'istituto in tre settori: 2D, 3D e 4D. Per quale motivo?
Fin dal primo giorno volevo spostare l'attenzione dalle discipline tradizionali del design. Definimmo un programma di lavoro sulla base delle dimensioni della professione del progetto più che sui suoi risultati. Io non sono contrario alle specializzazioni del design; anzi, specializzazioni come la tipografia o il design dell'informazione o il colore o i tessuti oggi sono incredibilmente importanti. Ma il nostro lavoro all'istituto consisteva nel capire i nuovi contesti cognitivi del design, ovvero quelli vecchi e quelli nuovi.

Nel 1994 lei ha detto che le principali capitali europee del design erano Milano, Barcellona, Copenaghen e Londra. Lo pensa ancora?
Oggi il concetto di "capitale del design" non ha senso. Contesto l'idea stessa di una "città del design": suona sorpassata e presuntuosa. Tutte le città sono città del design. Le città sono le entità progettuali più complesse che ci siano. Sono anche contrario alla tendenza più recente delle città che si proclamano "capitali multimediali", un'altra sciocchezza. Oggi in Europa trecento città e regioni sono in gara l'una contro l'altra e sono tutte (o presto lo saranno) sia città del design sia città di Internet. Come designer dobbiamo aiutare le città a trovare nuovi modi di distinguersi. Ci occorrono nuovi strumenti per valutare e ottimizzare le conoscenze e le competenze locali.

Nel novembre 1993 lei ha organizzato il primo convegno Doors of Perception, un incontro annuale tra designer e critici di tutto il mondo che oggi è un apprezzato centro di dibattito. Ha raggiunto i suoi obiettivi iniziali?
Abbiamo cominciato nell'intento di scoprire che cosa stava succedendo in fatto di Internet e nuovi media. L'idea è sempre stata quella di chiedersi – in rapporto a Internet e alle cosiddette "autostrade dell'informazione" – non tanto che cosa si poteva fare, ma a che cosa servisse. Abbiamo scoperto che le aziende e i tecnologi degli Stati Uniti stavano facendo cose stupefacenti in fatto di tecnica, ma che avevano poco da dire sugli scopi e sul senso di questi nuovi strumenti.
Ecco perché, dopo Doors 1, abbiamo cominciato a darci da fare per mettere sul tavolo temi in relazione ai quali Internet poteva rivelarsi importante in futuro. La domanda "A che serve?" è pertinente oggi come allora. Ecco perché ho deciso di concentrarmi esclusivamente su Doors. Vogliamo definire il programma dell'innovazione, non soltanto reagire.

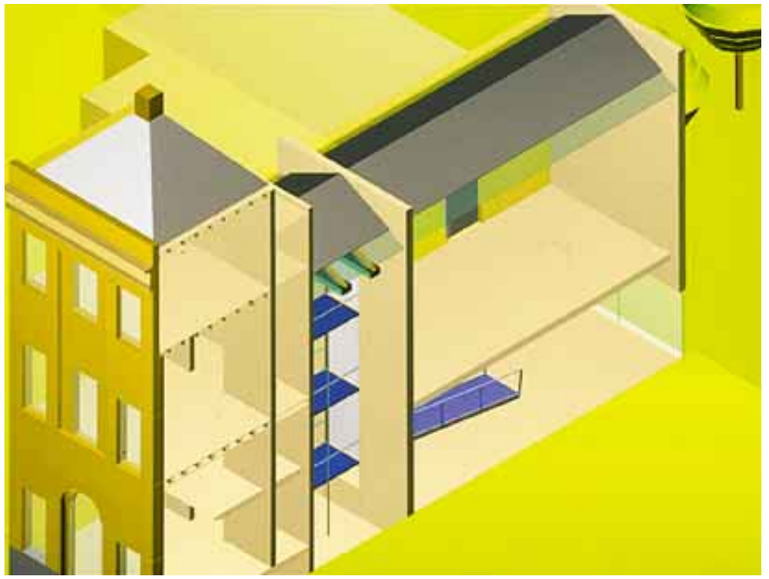
Internet sta cambiando la comunicazione, il commercio e la pubblicità. In che modo cambierà il design? Internet cambierà i nostri concetti estetici come l'elettricità ha fatto un secolo fa?
Internet ci spinge a riscoprire la connettività tra le persone e le idee, non solo tra le macchine. La connettività – sinonimo di comportamento sociale – è fondamentale per la natura umana e per l'organizzazione sociale; ma è stata nascosta per cento e ottanta anni dall'industrializzazione e dalla parcellizzazione della produzione e del pensiero. Perciò sì, credo che Internet sia il movente di una rivoluzione estetica; e questa sta già verificandosi. I modi di pensiero e di vita preindustriale e postindustriale si stanno mescolando in modo affascinante, e il design sta dando forma a questi nuovi panorami.

Si parla di una nuova economia prodotta dalla Rete. Questi cambiamenti pongono nuovi compiti al design?
Il design sta iniziando una trasformazione importante. L'industria ha bisogno di progettisti per sfuggire a ciò che definisco "il dilemma dell'innovazione". In un contesto di complessità tecnologica e sociale crescente le aziende sanno realizzare cose tecnicamente incredibili ma non sanno come analizzare i bisogni sociali e culturali in trasformazione. Il dilemma sta nel fatto che mettere una tecnologia intelligente in un prodotto inutile che non risponde a nessun bisogno presente o futuro produce un prodotto stupido. I progettisti sanno come aiutare le imprese a evitare questo dilemma. Sono in grado di equilibrare la tecnologia, la cultura e l'interesse per l'uomo. Il futuro sta nel progettare con, e non per, il pubblico; nel fare degli utenti il soggetto, non l'oggetto, dell'innovazione. Ma sia il design sia l'industria devono fare molta strada prima di passare dall'attenzione ai risultati all'attenzione ai contesti.

Lei sta ampliando l'area di Doors ad altri Paesi come l'India. Quale ritiene possa essere la ventata d'aria fresca che i professionisti del Terzo mondo possono portare al design internazionale?
In India ci sono certo elementi di Terzo mondo ma c'è anche una grande potenza industriale. Il motivo per cui vogliamo accelerare lo scambio di persone, conoscenze ed esperienze tra designer e imprenditori Internet indiani ed europei non sta nel fatto che vogliamo aiutarli. Caso mai è vero il contrario.
I designer dell'interazione occidentali possono imparare molto dal design e dalla cultura Internet indiani, in un Paese la cui cultura ha quattromila anni, che ha trenta lingue ufficiali, mille e ottocento dialetti, settecentomila villaggi e un miliardo di abitanti. Il settanta per cento della popolazione lavora nell'agricoltura di base, ma l'India è anche una delle economie industriali più avanzate del mondo: è al terzo posto nel mondo per numero di tecnici e di scienziati dopo gli Stati Uniti e la Russia. La complessità culturale dell'India è certamente impagabile in un'economia basata sulla conoscenza, anche se oggi non sappiamo ancora come sfruttarla. Ecco perché abbiamo bisogno di organizzare DoorsEast, una versione orientale di Doors: per capirlo.

In una relazione sul design europeo del 1994 lei ha affermato che c'erano cento e ottantamila studenti di design e trentamila laureati. Che futuro vede per gli studenti di design in Europa?
Credo che le prospettive per i giovani designer oggi siano fantastiche. Ma hanno bisogno di sostegno. La formazione al design ha bisogno di nuove informazioni e nuove competenze di processo, cioè di una delle cose che facciamo con Doors. Ho in mente un marchio di qualità Doors Inside per dieci delle migliori scuole di design e di architettura del mondo!

Nel mondo si diffonde una 'museomania': musei dedicati a ogni genere di temi. Che cosa pensa dei musei di design?
Il guaio dei musei è che conservano cose morte, e il design non è morto. Anzi, sta rinascendo in un'età di servizi e di informazione. Ciò non vuol dire che il design non abbia bisogno di istituzioni per insegnare o per comunicare: io credo fermamente che sia così, questa rivista *Domus* è di per sé un'istituzione! Sono importanti le scuole e le accademie. Ma i musei come li conosciamo oggi sono dinosauri in via di estinzione. Sono strutture che si concentrano quasi esclusivamente su principi e fenomeni, invece che su processi.
Danno una rappresentazione ingannevole della natura dell'attività industriale scientifica e, quando espongono il design, lo fanno fuori contesto: un design definito dall'alto dai conservatori, invece che vissuto dai visitatori.
Anche quando un'istituzione cerca di inserire il design e la tecnologia in un contesto sociale, quello che conta sono la scienza e la tecnologia, non la società.



"Oggi il concetto di 'capitale del design' non ha senso. Contesto l'idea stessa di una 'città del design': suona sorpassata e presuntuosa. Tutte le città sono città del design. Le città sono le entità progettuali più complesse che ci siano".

"The notion of a 'design capital' makes no sense today. I question the very idea of a 'design city': it sounds backward-looking and presumptuous. All cities are design cities. Cities are the most complex design entities we have".

"I progettisti sono in grado di equilibrare la tecnologia, la cultura e l'interesse per l'uomo. Il futuro sta nel progettare con, e non per, il pubblico – nel fare degli utenti il soggetto e non l'oggetto, dell'innovazione".

"Designers can balance technology, culture and human agency. The future is about design with, not design for people – making users the subject, not the object, of innovation".

Quali progetti ha per il futuro, qual è il suo preferito?
La mia missione nella vita oggi è avere meno progetti possibile; quindi ne citerò solo tre, che sono collegati l'uno all'altro. Mi interessa molto Doors of Perception 6, il nostro convegno di novembre. Sono certo che sia il momento giusto per il suo tema, la leggerezza. La leggerezza mi ha ossessionato da quando ho letto le *Lezioni americane* di Italo Calvino perché, in un'unica parola, c'è uno strumento di progettazione così potente. Il mio secondo progetto preferito è il sito web di Doors. Per ora è fondamentalmente un archivio, un archivio ben fatto, ma inerte. Vogliamo che il sito diventi il corpo e il cervello di Doors, il che accadrà solo se coinvolgiamo la nostra comunità nella costruzione del sito, non solo nella sua visita. Il mio terzo progetto preferito è DoorsEast: costruire un'organizzazione in India. La nostra idea di DoorsEast è che consista in una piccola organizzazione, in una bella sede, che elabori collaborazioni permanenti con organizzazioni del settore pubblico e di quello privato. Dovrebbe aiutare scuole e università di design tramite scambi di studenti da e verso l'India; essere un riferimento per società di progettazione che vogliano stringere alleanze o reclutare personale; sostenere la collaborazione nella ricerca e nella progettazione; e facilitare i ricercatori nella documentazione delle risorse, degli strumenti, dei metodi.

Lei sta lavorando a molti progetti. Come si definirebbe: un filosofo del design o un innovatore?
Entrambe le cose, spero. I filosofi guardano al quadro generale, gli innovatori realizzano cose concrete. Ecco perché mi definisco un 'perceptron'. Ho preso l'idea dalle pagine del libro di Danny Hillis *The Pattern on the Stone*, in cui l'autore spiega che un perceptron è un particolare tipo di rete neurale che impara a riconoscere gli schemi. Come faccio io e come fa Doors. Mi piacerebbe battezzare tutti quelli che sono collegati a Doors 2Perceptron, 3Perceptron e così via. L'unico problema è che tanto mia moglie Kristi quanto mia figlia Kate pensano che sia un'idea stupida e fastidiosa.

Thackara, journalist, critic, *and, above all, distinguished thinker and visionary, is one of the best examples of a Renaissance and pan-European individual. Editor, for four years, of* Design Magazine*, magazine of Design Council (1981-1985) and Director of Research at London's Royal College of Art (1986-1990), he created in 1987 a study that symbolized the epoch: Design Analysis International (DAI). A deeply cultured man, ironic and afraid of practically nothing, he had the courage, being British and not Dutch, to accept an assignment to implement a daring and innovative project for the Netherlands Design Institute in 1993. Even at such an early date he was already aware of the changes and questions that interactivity would provoke, above all by introducing what was then an unknown phenomenon called the Internet. Thackara, who has organized various exhibitions and lectured in 41 countries, is a member of expert groups advising the European Commission, and Chairman of the European Design Industry Summit. He is the author of seven books, the latest being* Winners!: How Europe's Most Interesting Companies Use Design To Innovate *(Amsterdam: BIS, 1997). Thackara, somewhere between Amsterdam, London, and India, answered* Domus *by e-mail.*

You have always been on the lookout for new trends. From your personal viewpoint, how would you sum up the changes in design since the 70's?
I am aware of two trends: a growing complexity in everything we design; and an acceleration of a profound transformation in the economy – from products to services. Ten years ago I was pessimistic about the capacity of designers to adapt to this new situation. In the building industry, for example, "design-and-build" construction companies dominated the creation of complex new buildings, and their clients were reluctant to involve

Nella pagina accanto: dall'alto, materiale illustrativo del sito web o2 (www.o2.org), prodotto dal Netherlands Institute of Design per convogliare l'interesse sul design sostenibile; con l'obiettivo di stimolare lo scambio di informazioni e conoscenze tra designer e imprenditori coinvolti nello sviluppo di prodotti e servizi sostenibili dal punto di vista ambientale. Brochure per Doors of Perception on Tour. Programma per il premio europeo del design del 1994. In questa pagina: dall'alto, vista dell'esposizione del Netherlands Institute of Design nel 1995; copertina della newsletter attuale del Netherlands Institute; Oticon nel programma per il premio europeo del design del 1994.

Facing page: from top, illustrations of the website o2 (www.o2.org), produced by the Netherlands Institute of Design to focus interest on sustainable design; with the object of fostering exchanges of information and knowledge between designers and entrepreneurs involved in the development of products and services sustainable from the environmental viewpoint. Brochure for Doors of Perception on Tour. Programme for the 1994 European design prize. This page: from the top, view of the Netherlands Institute of design exhibition in 1995; cover of the Netherlands Institute's current newsletter; Oticon in programme for European Design Prize 1994.

architects in the process; they (architects) seemed incapable of working in the multi-disciplinary teams which complex projects demand. I had the same worries about product and graphic designers: they seemed stuck in an out-of-date obsession with objects, at the expense of processes and services. But now I'm much more optimistic. Indeed, I think that a new golden age for design is opening up. Most of the under-35 designers and design students I work with are comfortable dealing with service design and future scenarios. They regard it as normal to work in multi-disciplinary groups. Even more significant is that designers are taking leading roles in new-generation companies such as Scient, Razorfish, Sapient and Rare Medium. These companies do not design products, they design new business concepts or whole new industries.

You began your professional career as a specialized journalist and critic for many newspapers and magazines. Why did you change direction and start Design Analysis International (DAI) in 1987?
During the first half of the 1980s, as editor of Design Magazine *in London, I found the many exhibitions and conferences I visited frustrating. These events seemed to be so inward-looking. I sensed that something important was happening in the world that was not reflected in design and architecture events. I was not alone in this feeling: my original partners in DAI, the late Peter Dormer and Jonathan Glancey in London, and Tadanori Nagasawa in Japan, also encountered dysfunctional relations between designers and clients. As journalists and critics, we were frustrated just to observe things: we wanted to be part of the action. DAI started with a concept of brokerage – being a kind of agency that would help companies find the best designers. In retrospect, this was not a strong idea: I now believe that the fewer intermediaries there are between designers and users the better. Unless intermediaries add significant value to a process, they should not be in it. What really took off at DAI were exhibitions and conferences. We described ourselves as 'producers'. We borrowed this terminology from the film industry to describe the variety of inputs we co-ordinated – from concept making, to getting the money, to executing and communicating the event. We also developed the concept of "cultural engineering": the idea was to help companies be active participants in cultural projects, not just passive sponsors.*

You moved into management consulting during the early 1990s. Why was that?
In working with museums – often owned by cities or, in some cases in Japan, by private companies – we discovered that their owners did not knew how to connect with the emerging knowledge economy. Many new museums were either real-estate tricks, or pointless civic monuments. Too little attention was given to their purpose,

"Il guaio dei musei è che conservano cose morte,
e il design non è morto. Anzi, sta rinascendo in un'età
di servizi e di informazione".

*"The trouble with museums is that they contain dead things,
and design is not dead. On the contrary, it is being re-born
in an age of services and information".*

content and business model. Financially, this could be disastrous. A big gallery can spend as much money in running costs in ten years as was needed to build the place. So we started to connect a building's programme to developments in the economy, in education, and in science. The only problem was that the bursting of the economic bubble in 1992 brought nearly all of the projects to an abrupt halt.

You were also Director of Research at the Royal College of Art during the early 1990s. What was that about?
I developed a research strategy which explained how the RCA could engage with advanced companies in research. The problem with this project was the same as with all consultancy: institutions do not change just because some outside expert tells it to do so! So I agreed to work inside the College as Director of Research. At the time, a research culture did not emerge quickly and I felt frustrated that nothing was changing. But now, six years later, the collaborative research I advocated as director of research is developing strongly at the RCA. I realise now that these things just take far more time than you expect.

You worked as a design consultant for many years. Who were your best and worst clients, and why?
What a tricky question! My two worst clients were the Design Council in England, and the Queen of England. But I dare say they found me awful, too! It takes two to have a bad relationship. The Design Council hated what I did as editor of Design Magazine *during the early 1980s. They disliked my policy so much that they finally sacked me. They wanted* Design Magazine *to be a propaganda vehicle for their slogan that "good design means good business". I did not agree. I found the slogan patronising to industry. In my experience, industry is well aware of the importance of design – among many other important inputs – but finds it hard to manage design in a fast-changing economy.*
So I focussed the magazine on innovation and the future of design. I ran stories about ideas, not rhetoric. But it was the Design Council's magazine, not mine, and they were quite entitled to get rid of me! My difficulties with the Design Council were nothing compared to the Queen Elizabeth project. To be fair, The Queen was not our client as such: she was the subject of an exhibition called "Sovereign" at the Victoria and Albert Museum in 1992. My company, DAI, was commissioned to research and procure the content of the exhibition. Its purpose was to celebrate 40 years of the Queen's rule. Pentagram were commissioned to design it. Above us were an upside-down pyramid of curators, courtiers, and sponsors. The process was a total nightmare. We had less than a year to research, design, and build a four million pound show containing thousands of exhibits. They ranged from Her Majesty's hats, to information about her race horses. Pentagram and DAI were at the bottom of the pyramid doing the work. The committees above us were filled with people desperate to take credit for the event – but also to avoid blame for anything that might go wrong. Whichever way you went, the larger and the more ghastly the meetings became. I thought the exhibition itself was, by a miracle, rather good: kitschy, and completely uncritical of the monarchy, but interesting in a voyeuristic way. It was a kind of Royal Hello Magazine in 3D. My best clients so far have been a Japanese sash window company, the Dutch Government, and the European Commission. Toyo Sash funded a wonderful programme of exhibitions and publications on the theme of In-Between – in art, science, and in buildings – during the early 1990s. As an exploration of what the future world of information might hold for bricks-and-mortar window company, the In-Between concept was brilliant. I worked with a small organisation called the Workshop for Architecture and Urbanism in Tokyo, run by Kayoko Ota and Akira Suzuki, and with Riiche Miyake, an architecture critic.
It was an exciting period when I learned to respect the capacity of Japanese companies to be culturally as well as technically innovative. The Dutch Government provided the money for the Netherlands Design Institute. I can think of no other government that would have allowed a foreigner – me – to take a national institute in such an experimental direction as we did during those years. The Institute was set up in the expectation that it would be an archive of design objects and do traditional design promotion. But we took a quite different path and turned the Institute into a "think-and-do tank". It was never comfortable for the government that we started asking difficult questions about the future for design in a changing world – but they never complained. My third best client does not have an exciting public image – the European Commission. But I believe the i-cubed programme (i3), funded by the long-term research division of their telematics programme, is one of the world's most interesting experiments in design as an instrument of innovation.

Unusually, the Dutch Government selected you, a Brit, to create and manage the Netherlands Design Institute in 1993. Was it easy to work in a pan-European style?
The Institute was always Dutch first, and European second. The energy and enthusiasm we enjoyed came from the local Dutch situation, not from my head. The Design Institute also happened at the right time. I had been thinking a lot, before taking the job, about what a next-generation design institute might be. So when the opportunity to put these ideas into practice came along, I jumped at it. We involved many European people and organisations in our work – but these were project-specific connections. We set out to do great projects with the best people we knew. We did not aspire to speak for Europe.

At first you organized activities at the Institute in three areas: 2D, 3D and 4D. Why did you did that?
From Day One I wanted to avoid focussing on traditional design disciplines. We built a programme of work around dimensions of design practice, rather than results. I am not 'against' design specialists; on the contrary, specialisms like typography, or information design, or colour, or textiles, are incredibly important today. But our job at the Institute was to understand the new contexts for design knowledge – old and new.

You said in 1994 that the main European capitals of the design were Milan, Barcelona, Copenhagen and London. Do you think the same right now?
The notion of a "design capital" makes no sense today. I question the very idea of a 'design city': it sounds backward-looking and presumptuous. All cities are design cities. Cities are the most complex design entities we have. I am also against the newer trend of cities claiming to be "multi-media" capitals, which also makes no sense. Three hundred cities and regions are competing against each other in Europe today and they are all – or soon will be – both design cities and internet cities. As designers, we need to help cities find new ways to differentiate themselves. We need new tools to evaluate and optimise local knowledge and expertise.

In November 1993 you organised the first Doors of Perception conference, an annual meeting of designers and critics from all over the world. This is now a respected forum. Have you achieved your original objectives with Doors?
We started Doors to find out what was going on in connection with the internet and new media. The idea has always been to ask – in relation to the Internet and the so-called "information superhighway" – not so much what it can do, as what it is for? We discovered that US companies and technologists were doing amazing things technically – but had little to say about the purpose and meaning of these new tools. That's why, after Doors 1, we became proactive in putting issues on the table for which the Internet could be important in the future. The question, "what is this stuff for?" is as pertinent today as it was then. This is why I have decided to focus exclusively on Doors. We want to drive the agenda of innovation, not just react to it.

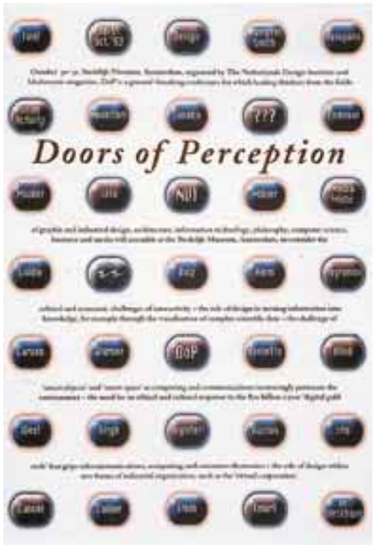
Internet is changing communications, business and advertising. How will this change design? Will the Internet change our aesthetic notions as electricity did 100 years ago?
The Internet stimulates us to rediscover connectivity between people and ideas – not just between machines. Connectivity – another word for social behaviour is basic to human nature and social organisation; but it's been hidden for 180 years by industrialisation and the fragmentation of production and of thought. So yes, I

TAPPE DI RIFLESSIONE SUL SIGNIFICATO DELLA RETE *PAUSES FOR REFLECTION ON THE MEANING OF THE WEB*

DOORS 1, 1993

Quando organizzammo la prima edizione del convegno, negli Stati Uniti non si faceva che parlare di teleshopping e di video-on-demand, ed era molto noioso. Pensammo che ci doveva essere qualcosa di più, e organizzammo Doors per prendere in considerazione alternative più interessanti e utili.

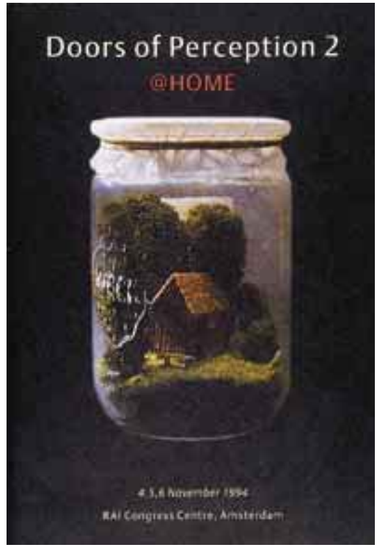
When we first did the conference, all the talk in the US was about tele-shopping and video-on-demand, which sounded boring. We thought: "There must be more to it than this!" and organised Doors to consider more exciting and useful alternatives.



DOORS 2, 1994

Il tema era la Casa: come luogo ma anche come idea. La mia conclusione principale fu la necessità che i progettisti diventassero 'controllori' della tecnologia. Se non facciamo qualcosa ogni centimetro quadrato della nostra casa sarà invaso dalla tecnologia; e io non credo che sia un bene. Molti aspetti della vita, casa compresa, si possono migliorare senza apparati tecnologici.

It was about Home – as a place, but also as an idea. My main conclusion was the need for designers to become 'editors' of technology. If we do nothing, every square inch of our homes will be penetrated by technology – and I do not believe that to be a good thing. Many aspects of life can be improved without technological devices – and that includes home.



DOORS 3, 1995

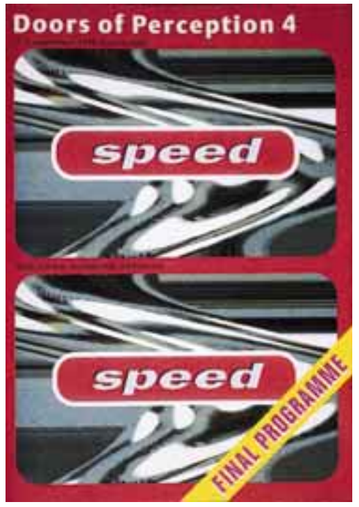
Tema: Info-Eco. Riguardava l'interazione tra tecnologia dell'informazione e sostenibilità ambientale. Due temi grossi! Usare Internet per la sostenibilità è di gran lunga la questione più importante che i designer e l'industria devono affrontare negli anni a venire. E la più interessante. A Doors 3 abbiamo solo scalfito la superficie della questione.

On Info-Eco. It was about the interaction of information technology and environmental sustainability. Two huge issues! Using the Internet for sustainability is by far the most important question facing designers and industry in the years ahead. And the most interesting one. We only scratched the surface of this at Doors 3.

DOORS 4, 1996

Sulla Velocità. È quello che mi è piaciuto di più, soprattutto perché l'intervento di Ivan Illich ha contribuito a inserire Doors in un contesto critico di portata più lunga. Organizzammo il convegno con lo scopo di persuadere i designer a criticare la velocità, a 'controllare' la velocità, per così dire. Ma parecchi, tra il pubblico, detestavano la sola idea di limitare la velocità: ne volevano di più, a ogni costo! Insomma, abbiamo ancora un sacco di lavoro da fare, su questo argomento.

On Speed. It was my personal favourite – mainly because the presence of Ivan Illich helped put Doors into a longer-term critical context. We did the conference with the aim of persuading designers to be critical of speed – to 'edit' speed, if you like. But many in our audience hated the very idea of limiting speed: they wanted more, at any cost! So we have a lot of work still to do on that subject.



DOORS 5, 1998

Il tema fu il Gioco. Scegliemmo l'argomento come modo trasversale di considerare l'interattività nell'apprendimento. Nel design si tende a pensare al gioco come limitato al tempo e agli strumenti dell'infanzia. Volevamo scoprire se ci fosse un modo di catturare il potere creativo del gioco ai fini del lavoro, non solo della scuola, con la multimedialità e con Internet come nuovi mezzi di comunicazione.

It was on the theme of Play. We chose the theme as an oblique way to look at interactivity in learning. In design, we tend to think of play as limited to the times and tools of childhood. We wanted to find out if there a way to capture the creative power of play for work, not just for school – with multimedia and the Internet as our new media.

DOORS 6, 2000

Tratta della Leggerezza. La leggerezza guiderà negli anni a venire il nostro modo di progettare ogni prodotto, servizio e luogo. Dobbiamo ripensare tutto in termini di prestazioni di materia e di energia: una trasformazione profonda del "sistema operativo" della progettazione che ci riguarderà tutti. Doors 6 ha per tema i concetti e gli strumenti della leggerezza.

It is on Lightness. Lightness will drive the way we design every product, service, and place in the coming years. We need to re-think everything in terms of matter and energy performance – a profound transformation of design's "operating system" that will affect us all. Doors 6 is about concepts and tools of lightness.

November 2000

"I filosofi guardano al quadro generale, gli innovatori realizzano cose concrete. Ecco perché mi definisco un 'perceptron', un particolare tipo di rete neurale che impara a riconoscere gli schemi".

"Philosophers look at broad patterns, innovator do things. This is why I am calling myself a 'perceptron', a certain type of neural network which can learn to recognise patterns".

think the Internet is the cause of an aesthetic revolution – and it's already happening. Pre-industrial and post-industrial modes of thinking and living are merging in a fascinating way, and design is giving form and shape to these new patterns.

People are talking about a New Economy produced by the Net. Do changes confront design with new tasks?
Design is beginning a major transformation. Industry needs designers to escape from what I call the "innovation dilemma". In a context of growing technological and social complexity, companies know how to do incredible things technically, but do not know how to explore changing social or cultural needs. The dilemma is that putting smart technology into a pointless product that does not meet any present or future need produces a stupid product! Designers know how to help companies avoid this dilemma. They can balance technology, culture, and human agency. The future is about design with, not design for, people – making users the subject, not the object, of innovation. But both design and industry have a long way to go yet before they move from a focus on results, to a focus on contexts.

You are extending Doors to others countries such as India. What do you think might be the fresh air that Third World professionals could bring into international design?
India contains some third world elements, but it is also a major industrial power. The reason we want to accelerate the exchange of people, knowledge and experiences among Indian and European designers, and Internet entrepreneurs, is not about us helping them. If anything. it's the opposite. Western interaction designers can learn a lot from Indian design and Internet culture in a country with a 4000 year-old culture, 30 official languages, 1800 dialects, 700,000 villages, and one billion people. Seventy per cent of the population is engaged in basic agriculture – but India is also one of the world's most advanced industrial economies: she has the third largest technical force of engineers and scientists in the world after the United States and Russia. India's cultural complexity is surely invaluable in a knowledge-based economy – even if we do not know yet how to exploit it. That's why we need to set up DoorsEast – to find out.

In a report about European design in 1994 you said there were 180,000 students and 30,000 graduates in design. What future do you see for design students in Europe?
I think the prospects for young designers today are fantastic. But they need support. Design education needs new inputs and new process expertise – which is one of the things we want to do with Doors. I have a vision of a Doors Inside badge on ten of the best design and architecture schools around the world!

John Thackara su *on* web

www.doorsofperception.com
Sito brillante, innovativo e interessante che permette di informarsi sul convegno annuale organizzato da John Thackara e dal Netherlands Design Institute dal 1993. Inizia con alcune sculture sonore realizzate da Michael Samyn. È possibile ricevere notizie, iscriversi a una mailing list e consultare un grande archivio con oltre 200 interventi, biografie e schede bibliografiche relative alle passate edizioni del convegno. Il sito, visitato da oltre 500.000 persone l'anno, ha vinto il People's Voice Award al Webbies 1999, il cosiddetto Oscar di Internet.

A brilliant, innovative and cool web providing information about this annual conference organised by John Thackara and the Netherlands Design Institute since 1993. It begins with some noise sculptures made by Michael Samyn. You could receive news, subscribe to the mailing list and consult a big archive with more than 200 speeches, bios and references from the past conferences. This web, visited by more than 500,000 people a year, won the People's Voice Award al Webbies 1999, the so called Oscar of the Internet.

www.thackara.com
Sito semplice ma utile per saperne di più sulla storia, le opere, le mostre, i convegni e i libri di John Thackara.

Simple but useful web to find out more about the history, works, exhibitions, conferences and books produced by John Thackara.

www.design-inst.nl
Sito del Netherlands Design Institute di Amsterdam. Comprende un notiziario, informazioni sulle attività e un forum. Purtroppo molte pagine, compresa la mailing list, sono in olandese.

The web of the Netherlands Design Institute of Amsterdam includes news, activities and a chat. Unfortunately a lot of things, including a mailing list, are only in Dutch.

There is museum-mania in the world – museums devoted to all kinds of subjects. What do you think about design museums?
The trouble with museums is that they contain dead things, and design is not dead. On the contrary, it is being re-born in an age of services and information. This is not to say that design does not need institutions for teaching or communicating – I strongly believe that it does: this magazine is an institution itself! But museums as we know them today are dinosaurs threatened with extinction. They focus almost exclusively on principles and phenomena, rather than processes. They misrepresent the nature of scientific industrial activity, and where they do show design they do so out of context – design defined "top-down" by curators, rather than as experienced by visitors. Even when an institution tries to put design and technology into a social context, it is science and technology that is the point – not the society .

What are your next projects? Which one is your favourite?
My mission in life now is to have as few projects as possible, so I will mention only three, and they are connected to each other. I'm very excited about Doors of Perception 6, our conference in November. I'm certain the time is right for its theme, lightness. Lightness has obsessed me since I read Italo Calvino's Six Theses for the New Millennium *because, as a single word, it is such a powerful design tool. My second favourite project is the Doors website. Right now it's basically an archive – a good one, but an inert one! We want the site to become the body and the brain of Doors, and that will only happen if we involve our community in producing the site, not just visiting it. My third favourite project is DoorsEast – setting up an organisation in India. Our idea for DoorsEast is that it would be a small organisation, in a nice building, that would develop partnerships with public and private sector organisations. It would support design schools and universities sending groups to and from India; be a portal for design firms wishing to make alliances, or recruit staff; support collaborative research and design projects; and facilitate researchers in the documentation of resources, tools, methods.*

You are working on a lot of projects. How you define yourself – as a design philosopher or as an innovator?
I hope both. Philosophers look at broad patterns, innovators do things. This is why I am calling myself a 'perceptron'. I got the idea from reading Danny Hillis' book, The Pattern on the Stone, *in which he explains that a perceptron is a certain type of neural network which can learn to recognise patterns. Which is what I do, and what Doors does. I'd like to call everyone connected to Doors 2Perceptron, 3Perceptron and so on. The only problem is that both my wife, Kristi, and my daughter, Kate, think my idea is stupid and embarrassing.*

GLI OGGETTI - ICONA DEI DECENNI PIÙ RECENTI DI JOHN THAKARA *THE OBJECT ICONS OF THE LAST DECADES, BY JOHN THACKARA*

Anni Ottanta: la Gold Card *1980s: Gold Card*

Icone del consumismo rampante, non posso affermare di essere stato esente da questa follia: una volta ho pagato la cauzione per una Mercedes – che non mi serviva e che non potevo realmente permettermi – con una Gold Card. Ma ancora penso agli anni Ottanta come a un'epoca di terribile energia ed entusiasmo, anche se per qualche aspetto male indirizzati. E non è che mi senta "migliore per aver amato e perduto, piuttosto che per non aver mai amato"! Tra l'altro sono anche contento di avere oggi ad Amsterdam soltanto una bicicletta da venti dollari.

The icon of rampant consumerism. I cannot claim to have been outside that madness: I once paid the deposit for a Mercedes – which I did not need and could not really afford – with a gold card! But I still think of the 1980s as a time of tremendous energy and excitement, even if some of it was misdirected. And I don't feel "Better to have loved and lost, than never to have loved at all"! Besides, I am also happy now in Amsterdam with just a bicycle that cost me $20.

Anni Novanta: il Palm Pilot *1990s: Palm Pilot*

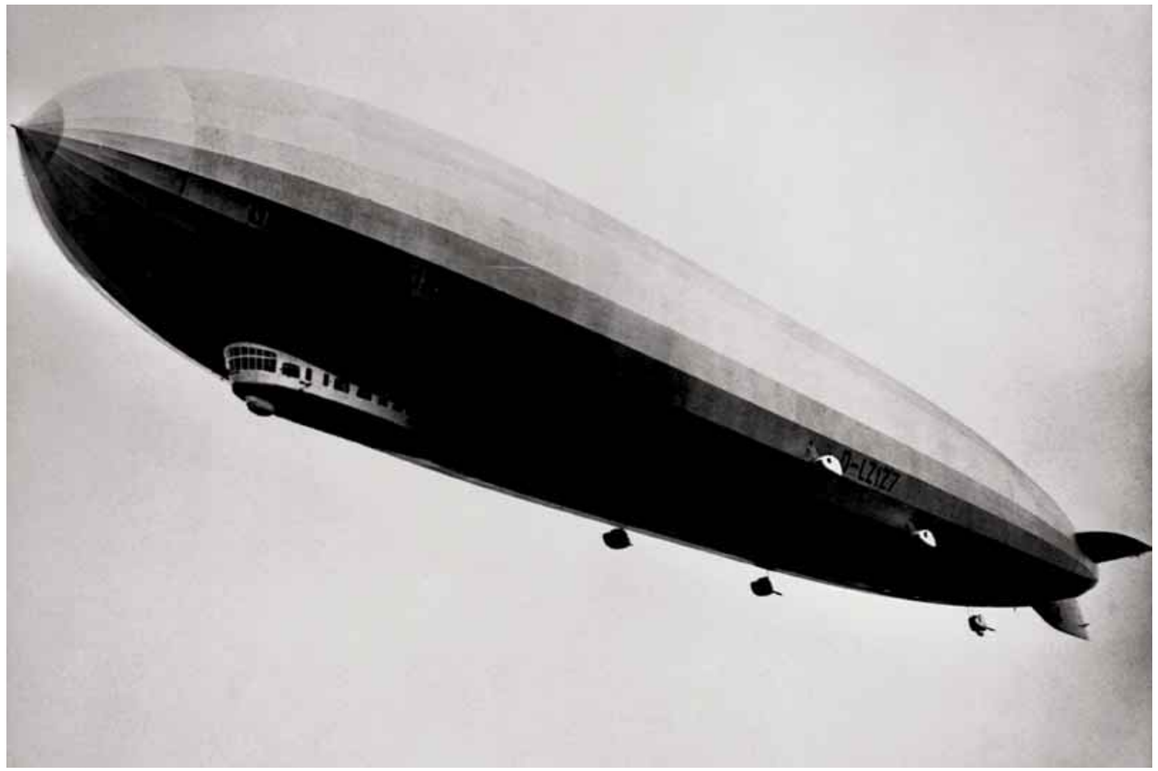
Icona del feticismo dei dati. Non possiedo un personal organiser digitale e non mi riesce di pensare a una sola delle mie esigenze che una di queste macchine potrebbe soddisfare. Alla fine l'anno scorso ho comprato un telefono portatile, ma uso solo un cinque per cento della sua intelligenza. È probabile che debba smettere di usarlo se i tecnozeloti lo farciranno di funzioni di navigazione Internet senza fili che non mi servono e che non capisco.

An icon of data fetishism. I do not own a personal digital organiser and cannot think of a single need that I have which they can meet. I did finally get a mobile phone last year, but I only use about five per cent of its brain. I will probably have to stop using it if techno-zealots fill it with WAP-enabled functions that I do not need, and cannot understand.

2000: il dirigibile *2000s: Zeppelin*

Simbolo di logistica e leggerezza (il tema di Doors 6 a novembre). Un oggetto fisico ma anche un oggetto molto intelligente in fatto di materiali e di informazione. I nuovi dirigibili esistono sia nel mondo fisico sia in quelli virtuali dell'informazione, in virtù del ruolo della logistica globale nel sistema. Ne voglio avere uno per liberarmi dal tormento dei viaggi aerei programmati.

A symbol of logistics and lightness (our theme for Doors 6 in November) a physical thing but also a very smart thing in a material and information sense. The new zeppelins live both in the physical world and the virtual worlds of information, by virtue of the role in the global logistics system. I want one for myself so I may be released from the torture of scheduled air travel.



Prospective design

Testo di Joan Vinyets

Per un altro marketing. Il nuovo design si basa sull'esperienza

Text by Joan Vinyets

Towards a different marketing. New design based on experience

Il marketing ha fallito come strumento di design. La richiesta della massa è molto lontana dai desideri di ogni singola persona nella nostra società digitale. *Domus* ha chiesto a Joan Vinyets, direttore della Scuola Superiore di Design Elisava di Barcellona, di approfondire in un articolo la visione del Prospective design come strategia dell'esperienza per progettare nuovi oggetti. E il ruolo di E-lab di Chicago, una delle prime società dedicata a questo genere di analisi e di ricerca, che forse riuscirà a cambiare la politica produttiva delle imprese del futuro.

Marketing has failed as a design tool. Mass demand is a long way from the desires of each single person in our digital society.* Domus *asked Joan Vinyets, director of the Elisava School of Higher Design in Barcelona, to contribute an article outlining the vision of Prospective design as a strategy of experience for designing new objects. And the role of E-lab of Chicago, one of the first firms to concentrate on this kind of analysis and research, which may perhaps succeed in changing the production policies of businesses in the future.

Ogni società si esprime in modi più o meno simbolici. Dalle civiltà più antiche fino alla cosiddetta cultura postmoderna, le forme e i mezzi di espressione hanno subito un'evoluzione. L'uomo si è sempre espresso anche attraverso i propri oggetti e gli spazi, ma con l'avvento di quella che viene chiamata era dell'informatica e con lo sviluppo della società di consumo, i prodotti, i messaggi, gli spazi e i servizi che ci circondano e che configurano il nostro ambiente artificiale quotidiano hanno finito per trasformarsi in mezzo espressivo e di raffigurazione individuale e collettiva erigendosi così a indicatori culturali che rappresentano diversi valori.

I cambiamenti del mercato

A mano a mano che si è superata l'idea iniziale di 'mercato' concepito come unità omogenea, è tornata a imporsi una realtà caratterizzata dal recupero delle sensibilità personali e delle preferenze individuali; una dimensione soggettiva che paradossalmente sembrerebbe essere sottovalutata in una società in cui esiste una forte proliferazione di oggetti. Il passaggio dal concetto di grande maggioranza a quello di grandi minoranze ha finalmente messo in essere una logica evolutiva di diversificazione e personalizzazione che non è stata realmente trasferita né rappresentata nel mondo dei prodotti e nel design se non sotto una forma di 'gadgetizzazione'.
Oggi il consumo è inserito nella dimensione specifica del 'comportamento' degli individui, con un orientamento verso determinati contesti di vita che debbono ancora essere osservati, studiati e analizzati per poter creare categorie che si adattino a tali comportamenti. Non si può continuare a parlare di consumatori ma di utenti. L'individuo, nel senso più ampio del termine e in tutte le sue dimensioni, deve essere collocato al centro stesso del processo creativo di un nuovo prodotto. La riscoperta dell'individuo, in qualità di soggetto destinatario del proprio prodotto e di tutto ciò che lo circonda, presuppone la rottura della logica della segmentazione (demografica, economica e sociale) che il marketing di massa – product-oriented – ha tradizionalmente sviluppato.
L'analisi del consumo promossa finora attraverso il marketing analizza un'ipotesi di prodotto in relazione a un segmento, senza prendere in considerazione il contesto d'uso, cioè lo scenario globale in cui gli utenti (gli attori) interagiscono. Il pericolo è quindi di fare un progetto a partire unicamente dalla prospettiva dell'azienda, imponendo prodotti privi di quelle 'qualità' che la nostra società sembra mettere in prima linea. La qualità inizia con il progetto e, in questo senso, il progetto – in quanto strumento maieutico – può farsi carico dei bisogni attraverso l'interpretazione di alcuni comportamenti, usi e valori, vale a dire, di alcune esperienze.

I cambiamenti del design

Ci troviamo davanti all'esigenza di un nuovo profilo professionale del design, il prospective design. Il cui obiettivo principale è l'interpretazione delle relazioni (possibili) del binomio impresa-cliente per trasformarle in prodotti pensati per un utente reale. Il progetto di un nuovo prodotto dev'essere cominciato partendo dalla localizzazione, dallo studio e dall'osservazione dell'esperienza reale degli utenti nella loro vita quotidiana e nella loro interazione con i prodotti, e non partire dalla globalizzazione e dallo stereotipo omologatore promosso dall'impresa.

Dal modello AD al modello ADU

Ciò che risulta veramente importante non è tanto il fatto di descrivere il bisogno quanto quello di verificare come le persone interagiscono e come si mettono in relazione con le cose per dare un senso alla propria vita. Spesso il marketing, nel suo intento di descrivere le necessità ha finito per rovinare le proprie intrinseche potenzialità. Quindi sapere come la gente usa e concepisce il proprio ambiente, i propri artefatti, i riferimenti, gli spazi e come svolge la propria vita quotidiana è un importante input per il mondo del design e di conseguenza per l'impresa: è l'ambito in cui si localizza la sua business opportunity. A questo proposito possiamo dire che la nuova chiave strategica nella creazione di un prodotto consiste nella localizzazione del progetto di design al di là del prodotto stesso. Il progetto dev'essere visto come un "momento etnografico", come una narrazione dell'esperienza, cioè come una storia che dev'essere spiegata attraverso il prodotto. Quindi, in questo senso il prodotto smette di essere l'espressione di un'idea per diventare la materializzazione di un'esperienza potenziale che è stata 'recuperata' dalla vita quotidiana; un terreno di esplorazione per il design che alcuni studi professionali hanno già cominciato ad affrontare come servizio alle aziende. Una delle prime a farlo è stata E-Lab, di Chicago, una struttura professionale di design e di indagine attualmente integrata nel gruppo Sapient e orientata a studiare i comportamenti e le esperienze personali degli utenti per poter creare prodotti, servizi e scenari futuri per le imprese.

Una nuova disciplina: il prospective design

Fin dai suoi inizi, il processo di design ha significato conoscere e capire il comportamento umano in rapporto alle capacità e ai limiti della tecnologia.
Oggigiorno, senza dubbio questo è un panorama ogni volta più complesso, poiché i comportamenti e l'innovazione tecnologica tendono a essere una realtà mutevole, alimentata dalla stessa inerzia modificatrice che viene introdotta dai nuovi prodotti.

Il rapporto scienze sociali-design: l'utente quale risorsa

I prodotti esistenti, nonché i nuovi prodotti – il sistema dei precedenti – implicano nuovi comportamenti da parte degli utenti, comportamenti che vanno studiati, poiché nelle esperienze degli utenti si possono trovare informazioni per la definizione dei futuri prodotti, rispettosi dal punto di vista culturale delle loro autentiche necessità. Ciononostante, per stabilire tale relazione veritiera con l'utente non si tratta solo di impostare dei questionari, ma di osservare: per poter analizzare e scoprire le esperienze degli utenti attraverso la raccolta di dati, la quale a sua volta dev'essere interpretata e tradotta in un linguaggio comprensibile e utile per il processo del design. La conoscenza di come le persone utilizzino e concepiscano l'ambiente circostante e i manufatti (sistema dei manufatti) si è trasformata in un importante input per il design.
La chiave della nuova disciplina del prospective design trova le sue radici nella concezione del design di prodotti come un "momento etnografico" che va oltre il prodotto stesso, come una narrazione dell'esperienza, una storia che dev'essere spiegata attraverso l'osservazione dell'uso dei prodotti. Quindi, in questo senso, il prodotto non è l'espressione di un'idea, bensì la materializzazione di un'esperienza potenziale che si concretizza nel prodotto. Proprio come osservò Geertz l'uomo è un animale sospeso a reti di significati, a sistemi culturali che egli stesso ha tessuto.

Il ruolo del prospective design

Pensare e disegnare nuovi prodotti per il futuro non è soltanto un problema di innovazione tecnologica né di potenziamento delle prestazioni spesso sovradimensionate rispetto all'uso reale. Contrariamente a ciò che la maggior parte delle aziende ha fatto, creare un prodotto presuppone definire ciò che è realmente valido e cercarlo attraverso l'osservazione e l'interpretazione dell'esperienza reale delle persone: un nuovo ambito di lavoro che si configura come lo spazio di azione del prospective design.
L'etnografia consente di avere una visione diacronica, di 'filmare' l'esperienza, di registrarla qualitativamente, a differenza di quanto succede con i metodi quantitativi (come il marketing), interessati unicamente alla

Confronto dell'informazione derivante dal concetto di product-oriented con l'informazione dell'user-oriented

Product-oriented information

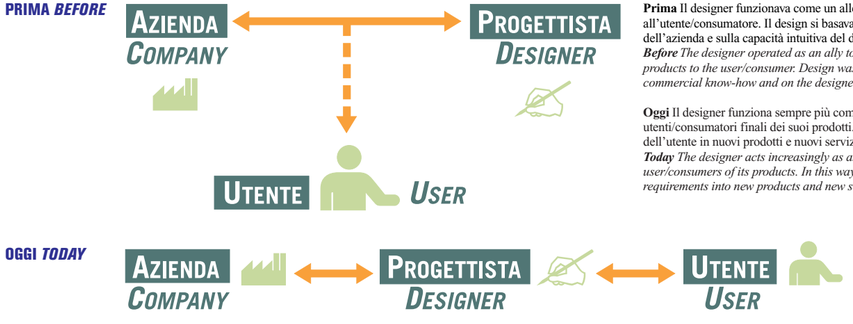
Chi ha compilato un questionario o è stato sottoposto a un'indagine merceologica saprà bene che l'informazione che si può fornire risulta alquanto superficiale e pragmatica. Indubbiamente, questo è utile per altri aspetti merceologici, ma non per il design.

User-oriented information

L'informazione che si ottiene parlando e osservando la situazione in cui si trova l'utente è molto diversa. Questa informazione rivela caratteristiche e aspetti più profondi, così come anche motivazioni, aspettative, necessità e altri dati di immenso valore per il designer.

Il ruolo del *The role of* prospective design

Dal modello AD al modello ADU *From model CD to model CDU*



Prima Il designer funzionava come un alleato del cliente (azienda) per creare e offrire nuovi prodotti all'utente/consumatore. Il design si basava soprattutto sul knowhow produttivo e merceologico dell'azienda e sulla capacità intuitiva del designer.
Before *The designer operated as an ally to the client (company) in creating and offering new products to the user/consumer. Design was based mainly on the company's industrial and commercial know-how and on the designer's intuitive flair.*

Oggi Il designer funziona sempre più come un interlocutore tra il cliente (azienda) e gli utenti/consumatori finali dei suoi prodotti. In tal modo, il designer è tenuto a tradurre le esigenze dell'utente in nuovi prodotti e nuovi servizi.
Today *The designer acts increasingly as an intermediary between the client (company) and the end-user/consumers of its products. In this way, the designer is expected to translate the user's requirements into new products and new services.*

Cambiamenti delle strategie per il design di nuovi prodotti

STRATEGIE	CARATTERISTICHE
Technology centered design	dominato dall'ingegneria. Le prestazioni sono definite come risultato delle possibilità tecnologiche, la differenziazione del prodotto si ottiene soltanto grazie all'aggregazione di 'nuove' prestazioni non necessarie. Il technology centered design è relativamente facile da imitare dato che dipende esclusivamente dalle risorse tecnologiche.
Market centered design	dominato dal marketing. Prestazioni fissate in base ad alcuni usi predefiniti, differenziazione del prodotto soltanto grazie all'aggregazione di 'novità' banali o attraverso il prezzo di vendita.
User centered design	dominato dagli utenti. Prestazioni definite come conseguenza della ricerca e dello studio approfondito dell'esperienza degli utenti, differenziazione del prodotto che nasce dall'essenza di innovazione come risposta (prestazioni) ad alcuni nuovi usi.

Domus 826 Maggio *May* '00

1 Etnografia come strumento progettuale. Il video come strumento etnografico aiuta i designer a documentare e analizzare i particolari dell'interazione dell'utente con i prodotti e con l'ambiente. L'analisi di queste situazioni rivela occasioni per introdurre innovazioni nei prodotti nuovi e per riprogettare quelli esistenti.

1 *Ethnography as a design tool. Video ethnography helps designers document and analyze the details of interaction that users have with their products and environments. The analysis of this kind of situations reveals opportunities for innovating new products and redesigning existing ones.*

2 Che cos'hai nella borsa? Spesso gli oggetti più banali (come l'interno di una cartella) danno modo di osservare in quali rapporti siamo con il mondo materiale. Ascoltare ciò che ciascuno dice del proprio mondo aiuta a scoprire il senso degli oggetti artificiali nella vita dell'utente.

2 *What's inside your bag? Many times, the most mundane things (like the inside of a briefcase) can offer insights into the way people relate to their material world. Listening to users talk about their world helps us discover the meaning of artifacts in users life.*

3 Esperienza virtuale = Esperienza reale. Un importante campo di ricerca è costituito dall'indagine sull'esperienza che l'utente ha di Internet e di altri sistemi virtuali interattivi. Spesso il comportamento dell'utente nell'ambiente interattivo è molto simile ai suoi comportamenti nel mondo reale.

3 *Virtual experience = Real experience. An important field of research is discovering the user experience in the Internet and other interactive virtual systems. Many times, user behavior with interactive environments are pretty similar to behaviors in the real world.*

visione sincronica, vale a dire, 'fissare' l'esperienza in una fotografia che già ha una cornice predeterminata. Un'applicazione pratica dell'antropologia nel processo di design può essere l'etnografia dell'esperienza quotidiana, lo studio e la costruzione di narrazioni che permettono di spiegare l'esperienza delle persone con le cose, con il sistema dei manufatti.

Dal product-oriented all'user-oriented

Lo studio di mercato si è spostato dall'analisi sociodemografica e dalla segmentazione verso una valutazione approfondita dei comportamenti e delle tendenze sociali. Ci troviamo dinnanzi a una nuova realtà che significa un importante cambiamento nella disciplina del design perché richiede di riconoscere che il processo di design deve cominciare dagli utenti e non dai prodotti.

In contrapposizione al technology centered design, nel quale l'unica motivazione del prodotto è l'innovazione tecnologica, o al market centered design, dove i consumatori sono visti in funzione di alcune segmentazioni sociodemografiche predeterminate e vengono coinvolti soltanto per confermare una determinata idea di prodotto (attraverso focus groups, questionari, ecc.), l'user centered design intende registrare e interpretare le necessità che i consumatori o utenti non hanno ancora formulato ed espresso in domande specifiche, mediante l'osservazione delle loro esperienze e anche rendendoli partecipi del processo di design. È qui appunto che si colloca l'aspetto più significativo del passaggio dal product-oriented all'user-oriented, un nuovo ambito di lavoro in cui si iscrive l'attività della disciplina del prospective design.

Questa disciplina parte dalla premessa di base che nei processi di consumo e nell'esperienza dell'uso:

- tutto dev'essere osservato perché nulla è gratuito né naturale, dato che le azioni e interazioni degli utenti e dei produttori sono il risultato di un determinato contesto, di un determinato atteggiamento e di una determinata percezione;
- i consumatori o utenti svolgono un ruolo attivo perché creano e producono col fatto di attribuire significati, di dare ai prodotti determinati usi e valori. Inoltre, i consumatori generano vari messaggi attraverso l'interazione esistente tra uso e esperienza;
- la logica del consumo è uno svolgimento narrativo per il fatto che configura espressioni e significati, dove la 'cosa' funzionale e simbolica interagisce e influenza;
- le relazioni tra produttori e consumatori non sono antagoniste. In quanto utenti, i consumatori non possono essere considerati esclusivamente in modo statico. Le relazioni che si producono tra entrambi gli attori sono un'importante "materia prima", cioè una materia di grande utilità per raggiungere una migliore conoscenza del mercato e creare nuovi prodotti.Attualmente, l'utente è il 'produttore' della conoscenza esistente sul mercato, una conoscenza a partire dalla quale si possono individuare le opportunità di nuovi prodotti adeguati a tali reali esigenze. Il tradizionale procedimento di focalizzazione sull'indagine di mercato e sulla conoscenza del consumatore, basato su questionari circa i suoi desideri, si è rivelato insufficiente per analizzare la complessità e le evoluzioni in atto del mercato attuale e per poterle affrontare.È quindi necessario individuare 'strumenti' che consentano di discernere e di interpretare i comportamenti e le esperienze dei consumatori per prevedere future preferenze. Dato che i consumatori non possono immaginare come fissare e materializzare un uso attraverso la creazione della forma di un prodotto (processo di design) è responsabilità del prospective design di rendere possibile ciò.

L'etnografia dell'esperienza

I metodi tradizionali di indagine propongono domande molto specifiche che hanno come risultato la riduzione del ventaglio di possibili soluzioni *a priori*.

L'uso di un terreno di studio molto più ampio che si basa sull'osservazione dei comportamenti dell'utente allarga l'ambito di attuazione e rende possibile la scoperta di molte più soluzioni al momento di creare e di definire nuovi prodotti, grazie al fatto che non esiste un approccio riduttivo *a priori*.

I nuovi strumenti del progetto: il SCDRS come terreno di lavoro

Così come si è osservato in precedenza, attraverso la visione etnografica è possibile descrivere e valutare una determinata esperienza, poiché con l'uso del metodo etnografico possono essere studiati e descritti la cultura e l'uso quotidiano. Per tradizione, l'etnografia si è concentrata sullo studio di determinate culture e società primitive, con la "descrizione densa" di esperienze culturali per capirne il significato. In questo senso, il metodo etnografico diventa una metodologia utilissima per capire le esperienze dei consumatori e si trasforma anche in un importante strumento per lo sviluppo di nuovi prodotti.

L'esperienza dell'utente costituisce la base del processo del prospective design caratterizzato da un insieme di requisiti:

- implica la conoscenza precisa del modo in cui un prodotto viene usato e di quali modelli d'uso vengono riprodotti;
- comporta la descrizione minuziosa delle situazioni collegate al prodotto e di quali tipologie di comportamento vengono a svilupparsi;
- richiede l'interpretazione delle strutture culturali costruite attorno al prodotto e la determinazione dei modelli concettuali che ne derivano.

L'insieme di questi requisiti delinea il nuovo terreno di lavoro del prospective design, un quadro di lavoro che può essere rappresentato da un modello teorico che chiameremo Socio Cognitive Prospective Design System (SCDRS), un quadro sociocognitivo attorno al binomio prodotto-utente. Questo modello concettuale è la rappresentazione dell'insieme di interazioni che dovranno essere affrontate dal prospective design al momento di portare a compimento lo studio etnografico dell'esperienza del consumatore-utente.

Il Socio Cognitive Prospective Design System

Questo modello consente di stabilire il primo passo dell'indagine, cioè la contestualizzazione del problema in modo da definire l'oggetto di studio; in secondo luogo, rende possibile collocare il riconoscimento dell'opportunità di un nuovo prodotto nel processo specifico del consumo e dell'uso; infine, permette di focalizzare la visualizzazione della soluzione con la costruzione di vari scenari precisi e identificati attraverso i quali possono delinearsi varie audaci visioni del prodotto.

Una proposta metodologica: il caso E-Lab

E-Lab è una struttura professionale di servizi di design e di ricerca orientata allo studio dei comportamenti delle persone e delle esperienze degli utenti al fine di creare prodotti, servizi e ambienti del futuro per le imprese. La sua finalità è quella di studiare e di capire le esperienze delle persone per comprendere ciò che la gente pensa, fa e usa partendo da un modello di analisi che viene chiamato supermodello.

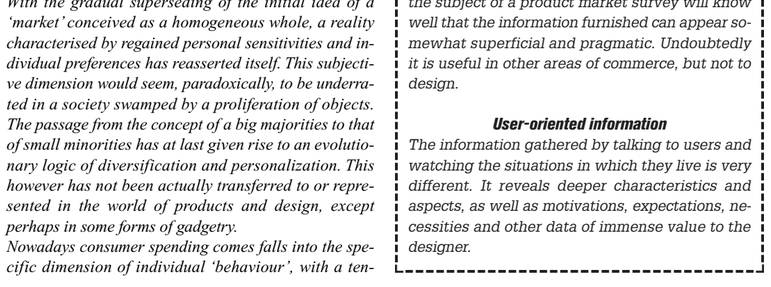
I programmi di ricerca usati da questa struttura di Chicago vengono elaborati su misura in funzione del tipo di problema da studiare, ma in generale vengono associate varie tecniche e metodologie quali possono essere il lavoro sul territorio, la videoetnografia, le fotonarrazioni, gli inventari culturali, ecc. Un set metodologico di base che configura uno specifico modello di ricerca denominato con l'acronimo A E I O U perché è centrato sullo studio dei seguenti aspetti:

- Azioni che la gente svolge;
- (Entornos) ambienti in cui si svolgono le attività;
- Interazioni tra le persone, le cose e gli spazi;
- Oggetti, usati nelle attività, ambienti e interazioni;
- Utenti che partecipano, e loro comportamenti.

Secondo Rick Robinson, la gente interpreta il mondo e gli dà un significato attraverso gli usi e i rituali che accompagnano le cose che usa in modo quotidiano. Esiste un insieme di strutture culturali che può essere classificato e interpretato in relazione al contesto inerente agli oggetti: simbologia dell'oggetto, tipologie del suo uso, interazioni, benefici, vantaggi, delusioni o difficoltà d'uso, tipi di esperienze e relazioni, reminiscenze, ecc.

Una vera e propria geografia dell'esperienza che può essere riprodotta in scenari di prodotto dove si individuano varie possibilità di uso, nuovi prodotti potenziali intimamente legati ad alcune necessità autentiche. Questi prodotti sono ricchi di valori d'uso e di significati culturali, sono prodotti profondamente rispettosi e responsabili nei confronti delle persone.

Socio Cognitive Prospective Design System



2

3

Every society *expresses itself in more or less symbolic ways. From the most ancient civilizations up till so-called postmodern culture, forms and means of expression steadily envolved. Man has always expressed himself through his objects and spaces.*

But with the advent of the "informatic era" and the development of the consumer society, the products, messages, spaces and services that surround us and shape our everyday artificial environment have ultimately been transformed into a medium of expression and of individual and collective representation. As a result, they have risen to become cultural indicators of diverse values.

Market changes

With the gradual superseding of the initial idea of a 'market' conceived as a homogeneous whole, a reality characterised by regained personal sensitivities and individual preferences has reasserted itself. This subjective dimension would seem, paradoxically, to be underrated in a society swamped by a proliferation of objects. The passage from the concept of a big majorities to that of small minorities has at last given rise to an evolutionary logic of diversification and personalization. This however has not been actually transferred to or represented in the world of products and design, except perhaps in some forms of gadgetry.

Nowadays consumer spending comes falls into the specific dimension of individual 'behaviour', with a ten-

Comparing information from the product-oriented concept with that from a user-oriented concept

Product-oriented information

Anyone who has filled out a questionnaire or been the subject of a product market survey will know well that the information furnished can appear somewhat superficial and pragmatic. Undoubtedly it is useful in other areas of commerce, but not to design.

User-oriented information

The information gathered by talking to users and watching the situations in which they live is very different. It reveals deeper characteristics and aspects, as well as motivations, expectations, necessities and other data of immense value to the designer.

1, 2 Il mondo visto dall'utente. Inviando fotocamere usa-e-getta agli utenti, i designer possono comprendere come gira il loro mondo. L'analisi della cultura materiale dal punto di vista dell'utente rivela comportamenti e interessi cui altrimenti sarebbe difficile avere accesso.

1,2 *The world from the user`s perspective. By sending disposable cameras to users, designers can learn how the world revolves around them. The analysis of material culture seen from the user`s perspective reveals behaviors and interests that otherwise would be difficult to get access to.*

dency towards certain contexts of life that still have to be observed, studied and analysed to enable categories to be created for those areas of behaviour. We cannot go on talking about consumers; we should instead refer to them as users. The individual, in the widest sense of the term and in all his or her dimensions, must be given first place in the process of creating a new product. The rediscovery of the individual, in his or her capacity as the recipient of a product and of everything surrounding it, presupposes a break with the (demographic, economic and social) logic of segmentation propounded by product-oriented mass marketing.

Consumer research promoted to date through marketing has tended to analyse a product hypothesis in relation to a segment, without taking into consideration its user context, in other words the overall background against which users interact. The danger therefore is that of creating a design based solely on a business outlook, imposing products having none of those 'qualities' to which our society seems to attach the most importance. Quality begins with a project, and in this sense design – as a maieutic tool – can take on user needs through an interpretation of behaviour, uses and values, that is to say, of certain experiences.

Changes in design

What is now necessary is a new professional profile of design: that of a prospective design. And its main object is to interpret the (possible) relationships between business and customer so as to transform them into products aimed at a real user. The designing of a new product must start from the locating, study and observation of real experience by users in their everyday lives and in their interaction with products, and not from the globalization and homogenized stereotype presented by business.

From model CD top model CDU

What is really important is not the idea of describing the need, but rather, that of finding out how people interact and relate to things in order to give sense to their lives.

1

Marketing, in its intent to describe necessities, has often ended up ruining its own intrinsic potential. So knowing how people use and think of their environment, artefacts, references and spaces, and how they lead their daily lives, constitutes an important input for the world of design and consequently for business too: for this is where its business opportunity lies.

On the basis of everything outlined hitherto, the new strategic key to the creation of a product can be said to consist in the locating of product design beyond the product itself. The design project must be seen as an "ethnographic phase", a narration of experience: a story to be explained through the product. Therefore, in this sense the product ceases to be the expression of an idea, and becomes instead the materialization of a potential experience 'regained' from everyday life. And a number of design firms have already begun to tackle this new field as a service to business. One of the first to do so was E-Lab of Chicago, a professional design and survey structure at present integrated with the Sapient group. It is oriented towards the study of personal user behaviour and experience for the purpose of creating products, services and future scenarios for businesses.

A new discipline: prospective design

Right from the beginning, the design process has always meant knowing and understanding human behaviour in relation to the capacities and limits of technology. Nowadays this undoubtedly presents an ever more complex panorama, since technological behaviour and innovation tend to be a changeable reality, aggravated by the modifying inertia actually introduced by the new products themselves.

The relation between social science and design: the user as a resource

Existing products, as well as new ones – the system of precedents – imply new behaviour on the part of users. And that behaviour should be surveyed, for in these user experiences can be found information to define future products which comply, from the cultural point of view, with their genuine necessities. Nevertheless, establishing this truthful relationship with the user is not only a question of drafting questionnaires, but one of observation. There is a need to observe in order to analyse and discover user experiences through the collecting of data, which in its turn must be interpreted and translated into a language comprehensible and useful to the design process. Knowing how people use and conceive their surroundings and manufactured products has been trans-formed into an important design input.

The key to the new discipline of prospective design has its roots in the conception of product design as an ethnographic 'phase' which goes beyond the product itself, as a narration of experience, a story to be explained through observation of the way products are used. In this respect therefore, the product is not the expression of an idea, but the materialization of a potential experience which is materialized in the product. Precisely as observed by Geertz , man is an animal watching webs of meanings and cultural systems which he himself has woven.

The role of prospective design

Thinking about and designing new products for the future is not only a problem of technological innovation, nor only a question of increasing performance often in excess of real use. Contrary to what the majority of businesses have done, to create a product presupposes a definition of what is really valid and to look for it through the observation and interpretation of people's real experience: a new working territory configured as the action space for prospective design.

Ethnography affords a diachronic view, enabling experience to be 'filmed' and qualitatively recorded, unlike what happens with quantity methods (like marketing), which are interested only in a synchronic vision, that is to say in 'fixing' the experience of a photograph that already has a predetermined frame.

A practical application of anthropology in the design process may be the ethnography of everyday experience, the study and construction of narrations that allow people's experience of things, and of the system of manufactured products, to be explained.

2

From product-oriented to user-oriented

Market research has shifted from socio-demographic analysis and from segmentation towards an in-depth evaluation of social behaviour and tendencies. This new reality means a major change in the design discipline because it entails a recognition that the process of design must begin from the user and not from the product.

In contrast to technology centred design, in which the sole product motivation is its technological innovation, or to market centred design, where consumers are seen in terms of predetermined socio-demographic segmentations and are involved only to confirm a given product idea (through focus groups, questionnaires etc), user centred design is intended to record and interpret the necessities not yet formulated and expressed in specific demand by consumers or users, by means of the observation of their experiences and also by involving them in the design process. It is here in fact that the most significant aspect of the passage occurs from product-oriented to user-oriented occurs, i.e. to a new work area into which falls the discipline of prospective design.

This discipline starts from the basic premise that in consumer and user experience processes:

- everything must be observed because nothing is gratuitous or natural, given that the actions and interactions of users and makers are the result of a given context, atti-tude and perception;

- consumer logic is a narrative development because it configures expressions and meanings in which the functional and symbolic 'thing' interacts and influences all the time;

- the relations between makers and consumers are not antagonistic. In that users, or consumers, cannot be considered in an exclusively static way. The relations produced between both parties are an important "raw material", i.e. very useful in obtaining better knowledge of the market and creating new products.

At present, the user is the 'maker' of the existing knowledge on the market, starting from which can be identified the opportunities for new products suited to meet those real requirements. The traditional process of focusing on market research and knowledge of the consumer, based on questionnaires about his or her desires, has proved insufficient to analyse the complexity and evolution that occur on today's market and to deal with them.

It is necessary therefore to pick 'tools' that will allow consumer behaviour and experiences to be discerned and interpreted in order to forecast future preferences. Given that consumers cannot imagine how to put down and materialize a use through the creation of a product form (design process), it is the responsibility of prospective design to make this possible.

The etnography of experience

Traditional survey methods propose very specific questions which result in a reduced range of possible a priori solutions. The use of a much broader research area widens the field and permits the discovery of many more solutions at the time of creating and defining new products, because there is no a priori reductive approach.

The new design tolls: SCDRS as working ground

As we observed earlier, ethnographic scrutiny makes it possible to describe and assess a given experience, since the ethnographic method allows daily culture and usage to be studied and described. By tradition, ethnography has tended to concentrate only on the study of certain primitive cultures and societies, with a "dense description" of cultural experiences to understand their meaning. In this sense, the ethnographic method becomes extremely useful in understanding consumer experiences and is also transformed into an important tool for the development of new products.

The user's experience constitutes the basis of the prospective design process characterised by the following requisites:

- it implies a precise knowledge of the way a product is used and of which use patterns are reproduced;

- it involves the detailed description of situations linked to the product and of which types of behaviour develop;

- it requires interpretation of the cultural structures built around the product and determination of the conceptual models derived from them.

Together these requisites outline the new working area of prospective design, a general picture of which may be represented by a theoretic model which we shall call Socio Cognitive Prospective Design System (SCDRS) having to do with the product-user link. This conceptual model is a representation of the various interactions to be tackled by prospective design when the ethnographic study of the consumer-user's experience is completed.

The Socio Cognitive Prospective Design System

This model makes it possible in the first place to estab-li-sh the first step in a survey, namely the contextualization of the problem, so as to define the research target; and secondly, it makes it possible to situate the opportunity recognition of a new product in the specific consumer and user process; thirdly, it makes it possible to focus the visualization of the solution with the construction of various precise and identified scenarios through which can be outlined a variety of daring product visions.

A methodological proposal: the case of the E-Lab

E-Lab is a professional design and research service bureau oriented towards the study of the behaviour of people and of user experiences for the purpose of creating products, services and environments for the future of businesses. Its ultimate aim is to study and understand the experiences of people so as to comprehend what people think, do and use, starting from a model of analysis called supermodel.

The research programmes used by this Chicago organization are tailored to the type of problem to be studied, but in general they are associated with various tech-niques and methodologies such as work on territory, video-ethnography, photo-narration, cultural inventories, etc. This basic methodological set configures a specific research model, called by the acronym A E I O U, because it hinges on the study of the following aspects:

- Actions carried out by people;

- Entornos, environments where activities are carried out;

- Interactions among persons, things and spaces;

- Objects used in activities, their environments and interactions;

- Users who participate, behaviour and experiences.

According to Rick Robinson, people interpret the world and give it a meaning through the uses and rituals that accompany the things they use daily. There exists a body of cultural structures that can be classificated and inter-preted in relation to the context to which the objects belong: symbology of the object, type categories of its use, interactions, benefits, advantages, disappointments or difficulties of use, types of experiences and relations, reminiscences, etc. Here we have a veritable geography of experience that can be reproduced in product scenarios in which various possibilities of use can be identified, along with potential new products connected to certain genuine needs. These products are rich in user values and cultural meanings, showing a deep respect for and responsibility towards human beings.

Strategy changes for new product design

STRATEGIES	***CHARACTERISTICS***
Technology centered design	*dominated by engineering. Performance defined as the result of technological possibilities, differentiation of the product thanks only to the aggregation of 'new' and unnecessary performances, that are relatively easy to imitate since they depend only on technological resources.*
Market centered design	*dominated by marketing Performances fixed on the basis of predefined uses, differentiation of the product thanks only to the aggregation of banal 'novelties' or through the sales price.*
User centered design	*dominated by users. Performances defined as a consequence of research and depth studies of user experience, differentiation of the product stemming from the essence of innovation as performance response to certain new uses.*

Testo di Maria Cristina Tommasini

Text by Maria Cristina Tommasini

Werner Aisslinger

Dalla sperimentazione al prodotto: Soft, chaise longue in gel morbido

From experimentation to product: Soft, a chaise longue in soft gel

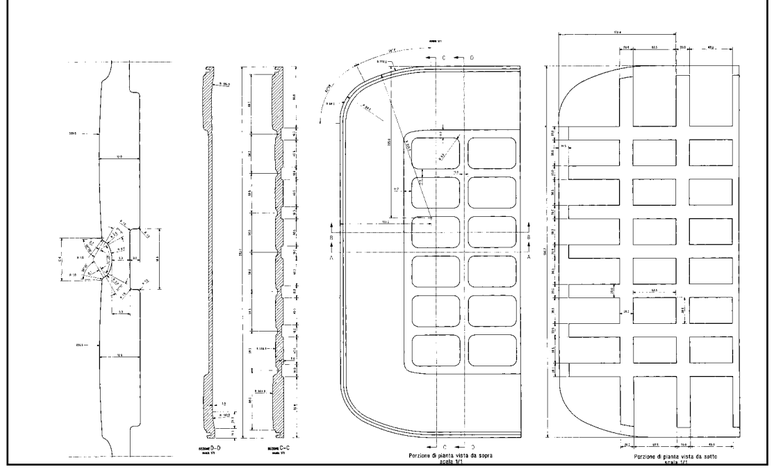
Per la sua forma calibrata ed elegante, esile ma robusta, la chaise longue disegnata da Werner Aisslinger per Zanotta è qualcosa di più di un prodotto ben riuscito. Dimostra che intuizione e curiosità sono le doti peculiari di un buon designer, quelle che lo spingono a scoprire le qualità inespresse di un materiale e a trasformarle in materia di progetto. In questo caso si tratta di TechnoGel®, un gel poliuretanico dalle particolari proprietà elastomeriche, sviluppato in campo medico e ormai approdato al design. Aisslinger ne coglie le qualità migliori.

With its well-measured and elegant, slender yet sturdy form, the chaise longue designed by Werner Aisslinger for Zanotta is something more than a successful product. It demonstrates that intuition and curiosity are gifts peculiar to a good designer, spurring him or her to discover the unexpressed qualities of a material and to transform them into the stuff of design. In this case the material in question is TechnoGel®, a polyurethane gel endowed with special elastomeric properties, developed in the medical field and now also launching into the sphere of design. Aisslinger has seized its finest qualities.

"Il design eccitante, visionario e innovativo è sempre stato il prodotto di nuovi materiali e tecnologie". Werner Aisslinger ha ragione e Soft, la chaise longue progettata per Zanotta, ne è la prova.
Al di là della forma calibrata ed elegante, improntata alla massima comodità d'uso, e della struttura a pattini, esile ma robusta per garantire un'elevata resistenza (si tratta di un poltrona sdraio per esterno), che già da sole meriterebbero un giudizio positivo, Soft è una sorta di paradigma del design. Dimostra che intuizione e curiosità sono le doti peculiari di un buon designer, quelle che lo spingono a scoprire le qualità inespresse di un materiale, le sue potenzialità di utilizzo in campi diversi da quelli originari, le forme che esso nasconde o alle quali potrebbe piegarsi assoggettandosi a nuovi linguaggi. È il caso di Aisslinger e TechnoGel®, un gel poliuretanico dalle particolari proprietà elastomeriche, prodotto in esclusiva mondiale dalle società Royal Medica e Technogel in joint venture con Bayer, detentrice del brevetto. Un materiale sorprendentemente interessante (vedi *Domus* 801, 1998), perché simile alla carne umana nella consistenza, al tatto, nel comportamento alla pressione, con grandi potenzialità per il design, ma di cui sembravano evidenti solo le peculiarità (morbidezza e sostegno) che normalmente sono proprie di imbottiture e cuscini, anche se in TechnoGel® raggiunte con spessori molto più sottili.

Aisslinger, dopo i primi esperimenti che sondavano le qualità legate alla massa e al colore del gel (esemplificati dalle poltroncine presentate dal designer a Milano durante il Salone del Mobile del 1999), ne ha scoperto la plasmabilità e la trasparenza. Complice Zanotta, un partner industriale certo sensibile all'innovazione, il progettista ha intuito che TechnoGel® poteva trasformarsi da imbottitura a pelle. Pelle spessa pochi centimetri, da disegnare con un rilievo geometrico stampato all'atto stesso della realizzazione del pezzo; pelle che non deve essere camuffata o ricoperta; pelle trasparente da lasciare nel suo colore (o non colore). Dopo mesi di lavoro in stretta collaborazione con i tecnici della società TechnoGel®, il risultato è stato raggiunto. Ma non sarebbe stato sufficiente a garantire l'originalità di Soft se la struttura di sostegno non fosse stata altrettanto geniale: un intreccio di cinghie colorate, fissate al telaio di metallo e la cui orditura combacia con le scanalature impresse nel gel, sostiene il 'telo' della sdraio, lasciandone intatta la trasparenza e sottolineandone la matericità e il colore.

***"Exciting, visionary** and innovative design has always been the product of new materials and technologies". Werner Aisslinger is right, and Soft, the chaise longue designed for Zanotta, proves it.*
Aside from the nicely measured and elegant form, which bear the hallmark of absolute comfort, and the slender but sturdy guide shoe structure to guarantee heavy resistance (this being an armchair with extendible seat for outdoor use), which in themselves would merit the highest praise, Soft is a sort of paradigm of design. It demonstrates that intuition and curiosity are gifts peculiar to a good designer, urging him to discover the latent qualities of a material, its potential uses in fields different to their original ones, and the forms which it conceals or might be harnessed if subjected to new languages. Such is the case of Aisslinger and TechnoGel®, a polyurethane gel with special elastomeric properties, produced on a world exclusivity basis by Royal Medica and Technogel in a joint venture with Bayer, the patent holder. It is a surprisingly interesting material (see Domus *801, 1998), because it is similar to human flesh in its consistency, touch and reaction to pressure. Also, it has a great design potential, of which however only those peculiarities (softness and support) normally associated with upholstery and cushions had seemed evident, even though TechnoGel® allows them to be much thinner.*
After preliminary experiments to explore qualities connected with the mass and colour of the gel (exemplified by the chairs which the designer showed during the 1999 Furniture Fair in Milan, Aisslinger discovered its mouldability and transparency. With the aid of Zanotta, an industrial partner with a long reputation for sensitivity to innovation, the designer realised that TechnoGel® could be transformed from upholstering into skin. A skin only a few centimetres thick, to be designed with a geometric relief moulded while the piece is being manufactured; a skin with no need of camouflage or covering; a transparent skin to be left in its own colour (or non-colour). After months of work in close collaboration with TechnoGel® company technicians, the result was achieved. But it alone would not have been sufficient to ensure the originality of Soft if the design of the supporting structure had not been equally brilliant: a weave of coloured straps, fastened to the metal frame and with a pattern made to fit the grooves impressed in the gel, bears the chaise's 'canvas', leaving its transparency intact and stressing its textural feel and colour.



La chaise longue Soft ha struttura in acciaio e lega di alluminio, verniciata colore alluminio, cuscino seduta in TechnoGel® colore trasparente, arancio o blu. TechnoGel® è una sostanza poliuretanica altamente tecnologica, originariamente sviluppata nel campo medico, che si modella sulla conformazione fisica dell'utilizzatore e offre un'elevata capacità di distribuzione della pressione;
è privo di plastificanti, non è tossico e può essere riciclato come i normali rifiuti urbani.
Foto Marino Ramazzotti (still life) - Adriano Brusaferri.

The Soft chaise longue has a steel and aluminium alloy frame painted in that colour, and a seat pad in transparent, orange or blue TechnoGel®.
TechnoGel® is a highly technological polyurethane substance originally developed in the medical sector. Modelled on the user's physical conformation, it offers excellent pressure distribution, contains no plastifiers, is non-toxic, and can be recycled as ordinary urban refuse.
Photo Marino Ramazzotti (still life) - Adriano Brusaferri.

Domus 826 Maggio *May* '00

FABRICA

Comunicazione *Domus* per il Salone del Mobile

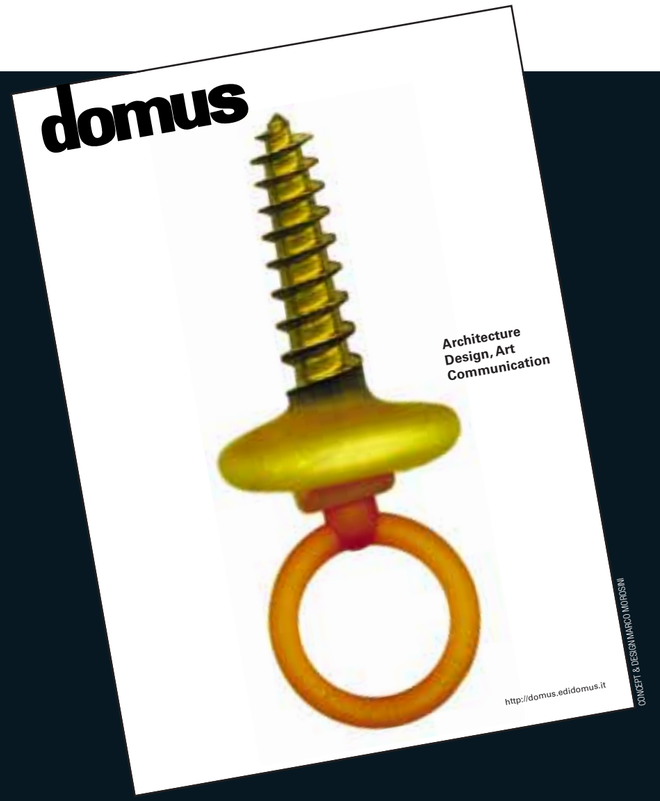
A Domus *release for the Milan Furniture Show*

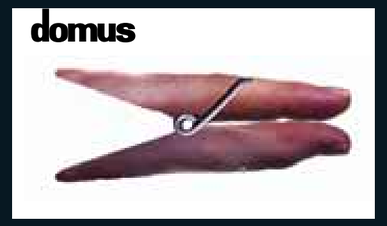
In queste pagine: una selezione di alcune tra le venticinque immagini proposte da Fabrica, incluse le tre prescelte. L'idea della freccia di api è stata trovata di impatto per il messaggio dell'operosità ma troppo ermetica: il binocolo ideale perché guarda da vicino e da distante ma, insieme alle dita-molletta, troppo cerebrale. Interessante l'essenzialità del pane e cioccolato e la costruttività del mattone ma meno diretti rispetto ai tre selezionati.

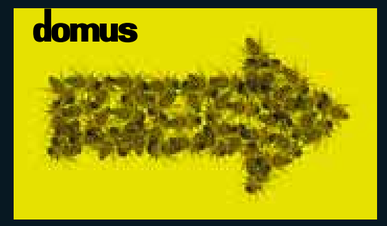
On these pages: a selection from the twenty-five images submitted by Fabrica, including the three that were chosen. It was felt that the idea of arrow for bees conveyed a forceful message of industriousness but was too hermetic, while the binoculars were judged to be ideal for looking from close-up and from a distance, but, together with the finger-peg, too highbrow. The essentiality of the bread and chocolate and the constructiveness of the brick were deemed interesting, but less direct than the three selected entries.

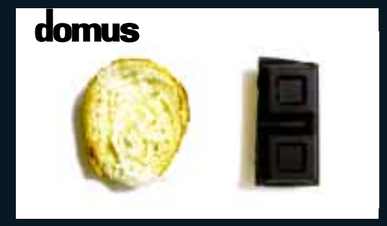
Domus **c'è ma con discrezione. L'idea è di comunicare il proprio messaggio durante un momento di incontro e di internazionalità quale il Salone del Mobile (a Milano dall'11 al 16 aprile 2000) senza collegarsi direttamente alla manifestazione. Il messaggio di una testata che vuole essere uno strumento di orientamento e di lavoro nell'ambito dell'"Architecture, design, art, communication", in modo umile e autorevole al tempo stesso. La campagna pubblicitaria è stata affidata a Fabrica. Tra le venticinque proposte, frutto del lavoro collettivo del team guidato da Oliviero Toscani, ne sono state scelte tre che meglio interpretano l'idea che** ***Domus*** **ha del ruolo del design: di reinterpretare oggetti di uso comune in modo originale e più umano. Così la mano-cazzuola di Paolo Palma, la chiave inglese e la vite-succhiotto di Marco Morosini reiventano un oggetto, un attrezzo del mestiere, dandogli un'anima.**

Domus ***is there but with discretion. The idea is to put over its message during a venue of such international renown as the Milan Furniture Show (11 to 16 April 2000), without being directly linked to the event. A message from a publication which aims, in a manner at once humble and authoritative, to help its readers find their bearings and to operate in the areas of "Architecture, design, art, communication". Fabrica was appointed to do the advertising campaign. Among the twenty-five designs resulting from the work of a team led by Oliviero Toscani, three were selected as best interpreting* **Domus***'s idea of the role of design, which is to re-interpret everyday objects in an original and more human way. Thus the trowel-hand by Paolo Palma, the spanner and the teat-screw by Marco Morosini reinvent an object, a craftsman's tool, and endow it with a soul.*









Pieghevole

a cura di *edited by* Francesca Picchi

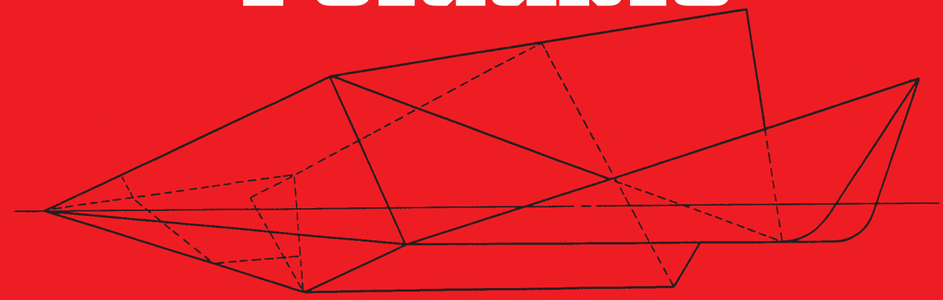
"Gli oggetti pieghevoli, tipo sedia a sdraio, leggìo a treppiede per orchestrali, e via dicendo, sono tutta una categoria molto interessante per un designer. Questi oggetti si piegano per ridurre lo spazio sia per il trasporto che per il magazzino. Un oggetto pieghevole è quindi più pratico che un oggetto (per le stesse funzioni) non riducibile a minore ingombro". Bruno Munari

Dall'alto, Eiji Nakamura, schema per aeroplanino pieghevole modello lifting-body Dyna-soa. Confezione di pasta di fagioli e pane senza glutine ripiegato in foglie di bambù (in Hideyuki Oka, *Tsutsumu: An Introduction to an Exhibition of the Art of the Japanese Package*, Japan Society, Inc, The American Federation of Arts, New York, 1975). Foto Michikazu Sakai.
Nella pagina accanto: dall'alto, Hannes Meyer, Co-op-Interieur, 1925-26 (in Friederike Mehlau-Wiebking, Arthur Rüegg, Ruggero Tropeano, *Schweizer Typenmöbel 1925-1935. Sigfried Giedion und die Wohnbedarf AG*, gta Verlag, Zurigo 1989). In basso: Camp Chair di J.B. Fenby in Mukden, China, c. 1900 (in D.A. Hanks, *Innovative Furniture in America from 1800 to the Present*, New York, 1981).

From the top, Eiji Nakamura, diagram for lifting-body Dyna-soa folding model aeroplane. Bean jam wrapped in unbaked gluten dough and folded inside bamboo leaves, (from Hideyuki Oka, Tsutsumu: An Introduction to an Exhibition of the Art of the Japanese Package, *Japan Society, Inc, The American Federation of Arts, New York, 1975). Photo Michikazu Sakai.*
Facing page: from top, Hannes Meyer, Co-op-Interieur, 1925-26 (in Friederike Mehlau- Wiebking, Arthur Rüegg, Ruggero Tropeano, Schweizer Typenmöbel 1925-1935. Sigfried Giedion und die Wohnbedarf AG, *gta Verlag, Zurigo 1989). Bottom: Camp Chair di J.B. Fenby in Mukden, China, c. 1900 (in D.A. Hanks,* Innovative Furniture in America from 1800 to the Present, *New York, 1981).*

Sembrerebbe che la pieghevolezza sia da sempre un *topos* del design. Piegare per rendere leggero, portatile, per trasformare l'ambiente, per muovere lo spazio. Gli oggetti pieghevoli, siano essi anonimi o d'autore, tradizionali o pieni di invenzione, parlano di leggerezza, mobilità, maneggevolezza, metamorfosi...
Heinz e Bodo Rasch, studiosi di sedie, trovarono che l'essenza della sedia pieghevole risiede nel suo carattere organico: "Esattamente come il corpo umano può rannichiarsi in posizioni diverse, nello stesso modo ci sono diversi modi di piegare una sedia". In un testo dal titolo: "Introduzione al Giappone", scritto da Bernard Rudofsky per un vecchio numero di *Domus*, egli, a proposito dei giapponesi, descritti come "gente usa a viaggiare da molte generazioni", dice: "Hanno portato a un così alto livello l'arte del viaggiare (ricordate: arte significa semplificazione) che, a differenza di noi, non sono più legati al peso dei bagagli. Molti sono i viaggiatori che portano con sé soltanto quanto possono tenere comodamente in tasca: in altre parole, il giapponese viaggia leggero, e così dovreste fare anche voi". Ecco, "viaggiare leggeri", una ragione che inevitabilmente porta al pieghevole e alla meraviglia di portarsi ovunque le proprie cose. Ancora una conferma che le strade del pieghevole portano a Est, verso il Giappone, vera e propria palestra di pieghevolezza. Da un lato conosciamo il ruolo che ha avuto la fascinazione per la cultura orientale sulle radici del pensiero moderno. Dall'altro, guardando gli ambienti dimostrativi dei pionieri del moderno, salta all'occhio che il mobile pieghevole è parte integrante dell'habitat razionalista. Il pensiero razionalista si è subito appropriato dell'inventiva pieghevole espressa per esempio dall'arredo da campo. Tripoline, letti pieghevoli, sedie a sdraio... popolano gli ambienti dimostrativi moderni. Quando nel 1926 Marcel Breuer brevetta i suoi mobili in tubo d'acciaio, imprescindibili icone del Moderno, tra i sette modelli depositati ne include ben due pieghevoli. Nei cataloghi di Wohnbedarf una buona percentuale di arredi è pieghevole. Vi è contenuto per esempio il divano-letto pieghevole che Alvar Aalto presentò allo stato di prototipo alla "Minimal Apartment Exhibition" a Helsinki, nel 1930. Qualche anno dopo, nel 1949, in occasione della mostra sull'abitare moderno, "For Modern living", organizzata e diretta da Alexander Girard per "determinare il punto attuale nell''industrial design' americano e di altri Paesi", Ray Eames disegna un collage in cui il tavolo pieghevole progettato insieme a Charles appare nel suo doppio valore: quando non è in uso rimane appeso alla parete come un quadro per mostrare tutta la qualità espressiva del segno astratto delle sue gambe in ferro ripiegate. Per parlare di un altro capitolo importante per il tema pieghevole occorre tornare ancora più indietro, all'epoca della meccanizzazione dei mobili, campo in cui si è a lungo esercitata l'inventiva americana alla ricerca di forme sempre più articolate di benessere e di comfort. In questo periodo è stata indagata ogni possibile "metamorfosi meccanica" di cui potessero essere capaci i mobili per dilatare la loro funzionalità d'uso e vestirli di una modernità sempre al passo coi tempi. Giedion ha indicato due modelli di 'convertibilità' che rappresentano una sintesi di quell'ossessione meccanicistica nel campo dell'arredo: "il sedile trasformabile e il letto ribaltabile". Questi due elementi sono i motori della ricerca per trasformare lo spazio, dilatarlo, per renderlo mutevole, cangiante, flessibile da rigido e fisso che era. Occorre citare George M. Pullman e il suo vagone letto, che raccoglie l'esplorazione, del viaggio come condizione forzata in cui il trascorrere del tempo richiede una continua trasformazione dello spazio. Il giorno e la notte, la dimensione individuale del riposo e quella conviviale della conversazione e dell'incontro, richiedono la continua sovrapposizione degli ambienti tradizionalmente preposti alle diverse funzioni: il soggiorno e la camera da letto (Vagone letto, brevetto USA 49.992, Field&Pullman, 19 settembre 1865). In realtà si deve rendere merito a Theodore T. Woodruff, perché a lui deve essere riconosciuta l'invenzione del "sedile cuccetta per vetture ferroviarie" (brevetto USA 16.159, 2 dicembre 1856), vero primato di trasformismo spaziale che applica il principio della trasmutabilità delle superfici piane, un tema specifico della pieghevolezza in un'epoca in cui, come scrive Giedion: "Sedili, schienali, superfici di pareti, tutto è articolato: nulla è rigido e fisso".
Certamente le ragioni della proliferazione pieghevole possono essere trovate nelle condizioni di vita sempre meno stabili, lo spazio limitato, il credo e la necessità di un "Existenz minimum", ma le ragioni sono più sottili. Gli oggetti pieghevoli mostrano una qualità che contrasta con la durezza della materia, essi parlano di leggerezza, una leggerezza che non ingombra lo spazio con il peso, anche visivo, della propria massa, sono l'espressione di quella "negazione della materialità" di cui parla Noguchi e che egli esprime nelle sue bellissime sculture luminose.

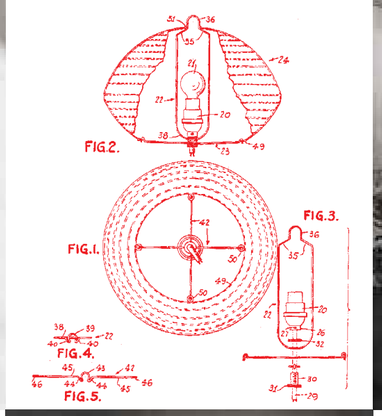
Foldable

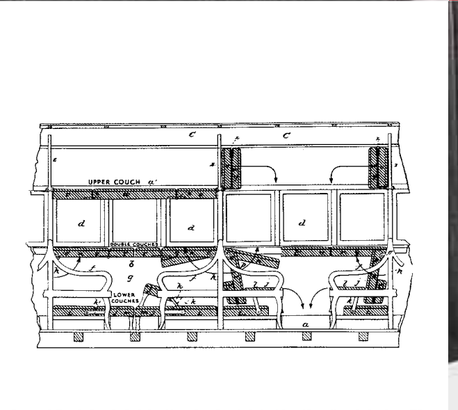


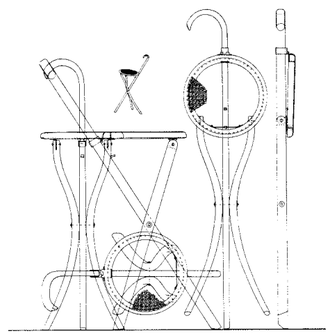
"Folding objects, meaning deckchairs, music-stands and the like, present a whole category of great interest to designers. These articles fold to reduce the space they occupy both during transport and in storage. A foldable object is therefore more practical than one (serving the same purposes) which cannot be reduced in size". *Bruno Munari*

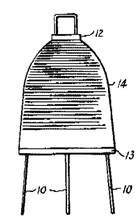
Foldability seems *always to have been a* topos *of design. Folding to make things lighter and portable, to transform one's surroundings, to move space. Folding objects, be they anonymous or designer-named, traditional or full of invention, speak of lightness, mobility, handiness, metamorphosis… Chair scholars Heinz and Bodo Rasch claim that the essence of the folding chair resides in its organic nature: "Just as a man can huddle himself up, so the chair can be folded together. As the human body can be huddled up in different ways, so there are different ways of folding a chair". In a contribution titled "Introduction to Japan", by Bernard Rudofsky for an old issue of Domus, writing on the subject of the Japanese, described as "people accustomed to travel for many generations", the author says: "They have raised the art of travel to such a high level (remember: art means simplification) that, unlike us, they are no longer tied to the weight of luggage. Many are the travellers who carry with them only what can be conveniently contained in a pocket. In other words, the Japanese 'travels light'", thus inevitably leading to the foldable and to the wonder of carrying one's possessions about wherever one goes. Once again confirming that the ways of the foldable lead Eastwards to Japan, that veritable gymnasium of foldability. On the one hand we are familiar with the role played by the fascination with oriental culture in influencing the roots of modern thought. On the other, if we look closely at the demonstration interiors created by the pioneers of modernity, the fact that folding furniture is part and parcel of the rationalist habitat leaps to the eye. Rationalist thinking lost no time in appropriating for itself the inventiveness of foldability, as expressed for example by field furniture. Such things as three-legged folding chairs, camp beds and deck chairs populated the modern demonstrative scene. When in 1926, Marcel Breuer patented his tubular steel furniture, that indisputable icon of Modernism, included no less than two foldables among the seven models registered. In the Wohnbedarf catalogues a good deal of the furniture was folding, featuring for example the folding divan-bed which Alvar Aalto presented in its prototype state at the "Minimal Apartment Exhibition" in Helsinki in 1930. A few years later, in 1949, for the exhibition "For Modern Living", organised and directed by Alexander Girard to "establish, in a jointly documentary, didactic and critical manner, the current state of 'industrial design' in America and in other countries", Ray Eames produced a collage in which the folding table designed by her with Charles, was shown in its twin values: when not in use it could be hung on the wall like a picture, displaying all the expressive quality of the abstract line of its bent iron legs. To mention another important chapter on the subject of foldability, we must go even further back, to the period of mechanised furniture, a field in which American inventiveness spent a long time searching for increasingly articulate forms of wellbeing and comfort. During that period every possible "mechanical metamorphosis" which might allow furniture to expand its usability and clothe itself in a uptodated modernity. Giedion pointed to two models of 'convertibility' which represented a synthesis of that obsession with mechanicism in the furniture sector: "the convertible seat and the folding bed". These two elements were the driving forces behind a research aimed at transforming space and dilating it, to make it changeable and iridescent instead of the rigid and fixed thing that it had been. We should also mention George M. Pullman and his sleeping car, which embodied the concept of exploration and travel as a forced condition, where the passing of time requires a continual transformation of space. Day and night, the individual dimension of rest, and the convivial scale of conversation and social contact, implied a succession of interiors appropriate to the alternation of different functions: the living and the bedroom (Sleeping car, US patent 49.992, Field&Pullman, 19 September 1865). In reality, credit must be given to Theodore T. Woodruff, for it is to him that we owe the invention of the "Railroad Car Seats and Couches" (US patent 16.159, 2 December 1856). This truly set a record in spatial transformism, by applying the principle of transmutable flat surfaces, a theme specific to foldability, to a period when, as Giedion writes, "seats, backrests, wall surfaces and everything are articulated: nothing is rigid and fixed". Certainly the reasons of foldable proliferation can be found in increasingly unstable living conditions, the limited space, coupled with the credo and necessity of an "Existenz minimum". But the real reasons are more subtle. Folding objects display a quality that contrasts with the hardness of their material. They speak of lightness, a lightness that does not clutter space with its weight – including the visual weight – of its own mass. They are the expression of that "negation of materiality" about which Noguchi speaks and which he synthetizes in his extraordinary luminous sculptures.*

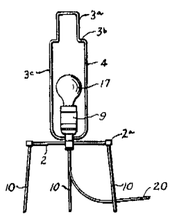
Mondi pieghevoli
Folding worlds

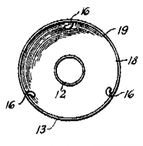


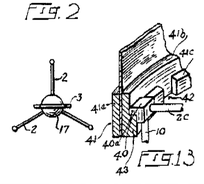


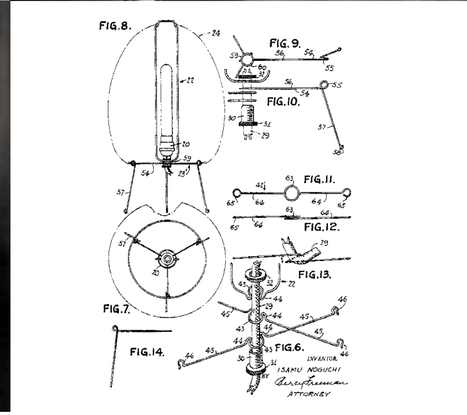


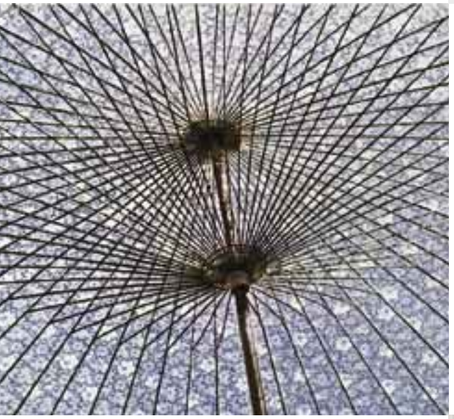


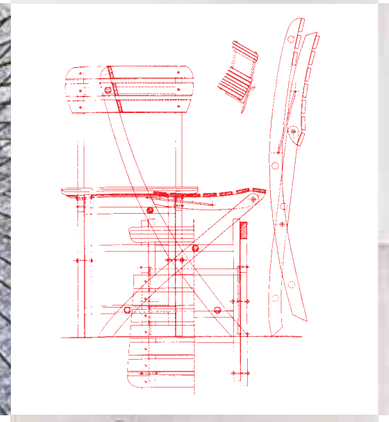










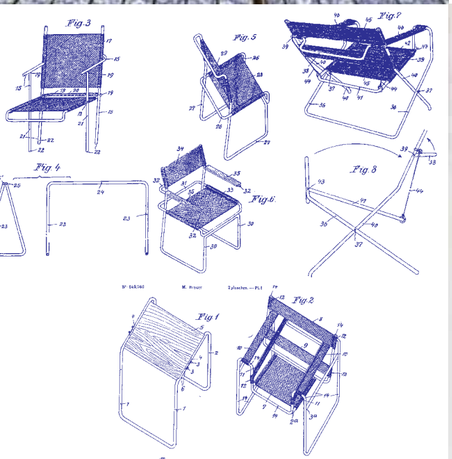


In alto, da sinistra a destra, Akari modello 16A, 1953 (foto Lisa Clifford), brevetto n. 2.781.444 "Lamp construction", 12 febbraio 1957, inventore: Isamu Noguchi, ritratto di Isamu Noguchi.
Al centro, brevetto n. 2.754.412 "Stretcher and support for japanese lanterns", 10 luglio 1956, inventore: Isamu Noguchi, Akari modello 16A, 1953 (foto Lisa Clifford), disegni del brevetto n. 2.781.444.
In basso, ritratti di Isamu Noguchi nel laboratorio della famiglia Ozeki a Gifu in Giappone nel gennaio del 1978. In dettaglio lo stampo pieghevole che viene estratto dalla lampada una volta costruita. Foto ©Michio Noguchi. Si ringrazia per la concessione delle immagini The Isamu Noguchi Foundation, Inc.

Top, from left to right, Akari model 16A, 1953 (photo Lisa Clifford), patent no. 2.781.444 "Lamp construction", 12 February 1957, inventor: Isamu Noguchi, portrait of Isamu Noguchi.
Centre, patent no. 2.754.412 "Stretcher and support for Japanese lanterns", 10 July 1956, inventor: Isamu Noguchi, Akari model 16A, 1953 (photo Lisa Clifford), drawings of patent no. 2.781.444.
Bottom, portraits of Isamu Noguchi in the Ozeki family workshop at Gifu in Japan, in January 1978. In detail: the folding mould which is extracted from the lamp after manufacture. Photo© Michio Noguchi. Photograph courtesy of The Isamu Noguchi Foundation Inc. .

"I conceived Akari in Japan during the spring of 1951, rationalising electricity and lanterns, but it's more than that:.. It is consonant with other trends today toward the questioning and negation of materiality. We grow to appreciate more and more the 'less thingness' of things, the less encumbered perceptions…akari in Japanese means light as illumination just as our word light does. It also suggests lightness as opposed to weight… The ideal of Akari is therein exemplified with lightness (as essence), and light (for awareness). The quality is poetic, ephemeral, and tentative. Looking more fragile than they are, they seem to float, casting their light as in passing. They do not encumber our space as mass or as a possession: if they hardly exist in use, when not in use they fold away in an envelope. Light as a feather they perch, some pinned to the wall, others clipped to a cord, and all may be moved with the thought".

Isamu Noguchi

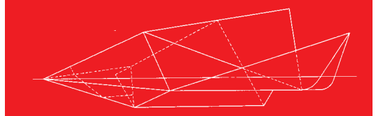


Dall'alto, da sinistra a destra, Florence Knoll: ambiente per la mostra "For Modern Living" al Detroit Institute of Arts nel 1949; Ray e Charles Eames: collage dell'ambiente progettato per la mostra "For Modern Living"; Theodore T. Woodruff: "sedile cuccetta per vetture ferroviarie" brevetto USA n. 16.159, 2 dicembre 1856; Charles e Ray Eames: tavolo pieghevole, 1947; Thonet: treppiede bastone (in Werner Blaser *Klappstühle. Folding Chairs* Birkhäuser, Basel 1985); "Ombrello della città di Takamatsu" (foto Bernard Rudofsky); sedia da giardino (in Werner Blaser *Klappstühle. Folding Chairs* Birkhäuser, Basel 1985); Alvar Aalto: "Bettsofa" modello n. 63, dal catalogo della ditta Wohnbedarf AG (foto EMBRU-Archiv.); Marcel Breuer: brevetto n. 640.760 "Meubles en tubes métalliques", 12 settembre 1927, trascrizione del brevetto tedesco depositato l'anno prima.

From the top, from left to right, Florence Knoll: room for the exhibition "For Modern Living" at the Detroit Institute of Arts in1949, Ray and Charles Eames: collage of the room designed for the exhibition "For Modern Living"; Theodore T. Woodruff: "Railroad-Car Seats and Coaches", US patent 16.159, 2 December 1856, Charles and Ray Eames: Folding Table, 1947, Thonet: Tripod seat stick (from Werner Blaser Klappstühle. Folding Chairs *Birkhäuser, Basel 1985), "Umbrella from the town of Takamatsu", (photo Bernard Rudofsky); Garden chair (in Werner Blaser* Klappstühle. Folding Chairs *Birkhäuser Verlag, Basel 1985); Alvar Aalto: "Bettsofa" n. 63, from Wohnbedarf AG catalogue (photo EMBRU-Archiv.); Marcel Breuer: patent no. 640.760 "Meubles en tubes métalliques", 12 September 1927, French registration of the German design registration filed in 1926.*

"Ho ideato Akari in Giappone, nella primavera del 1951, razionalizzando elettricità e lanterne, ma è più di questo... È in armonia con le altre tendenze di oggi che mettono in discussione e negano la materialità. Cresciamo per apprezzare sempre di più 'l'immaterialità' delle cose, le percezioni meno sovraccariche… In Giappone akari significa luce nel senso di illuminazione, proprio come la nostra parola luce. Suggerisce anche l'idea di leggerezza, che è l'opposto di peso. L'ideale di Akari è a riguardo esemplificato dalla leggerezza (come essenza), e dalla luce (per la consapevolezza). La qualità è poetica, effimera, provvisoria. Dall'aspetto più fragile di quello che sono, essi sembrano galleggiare, diffondendo luce quasi per caso. Essi non ingombrano il nostro spazio come volume o come bene. Esistono a malapena quando vengono usati, se non lo sono, essi si ripiegano in una busta. Leggeri come una piuma, si sistemano in alto, alcuni sul muro attaccati con una puntina, altri su un filo, fermati con una graffetta, e tutti si possono spostare con il pensiero".

Isamu Noguchi



Geometrie pieghevoli
Folding geometries

"Le strutture espandibili sono una categoria di strutture trasformabili, capaci di compiere notevoli cambiamenti di forma in modo del tutto autonomo. Nella maggioranza dei casi la loro forma passa da uno stato chiuso, raccolto, a una configurazione aperta, estesa: la trasformazione dalla prima condizione alla seconda viene detta dispiegamento. La trasformazione opposta viene detta contrazione".

K. Miura, S. Pellegrino

"Deployable structures are a type of transformable structures, capable of executing large configuration changes in an autonomous way. In most cases, their configuration changes between a compact, packaged state and a large, deployed state: the transformation from the former to the latter state is called deployment. The reverse transformation is called retraction".

K. Miura, S. Pellegrino

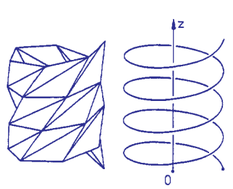
Il ripiegamento di una membrana sottile, come per esempio un foglio di carta o la tela di un ombrello, è un fatto normale, un gesto quotidiano. Una carta stradale si piega normalmente a fisarmonica con le linee di piegatura parallele ai lati e perpendicolari tra loro. Piegare implica compiere una trasformazione, un cambiamento che non richiede necessariamente una deformazione, e le metamorfosi del piegare sono innumerevoli, basti pensare al paracadute, all'ombrello, alla fisarmonica...
Degli studi sul comportamento delle membrane e dei gusci pieghevoli condotti all'interno del Dipartimento di Ingegneria dell'Università di Cambridge da Simon D. Guest e Sergio Pellegrino presentiamo tre esempi che hanno come obiettivo lo sviluppo di geometrie semplici e nello stesso tempo altamente efficaci. E che possono trovare uso per esempio, in applicazioni aerospaziali.

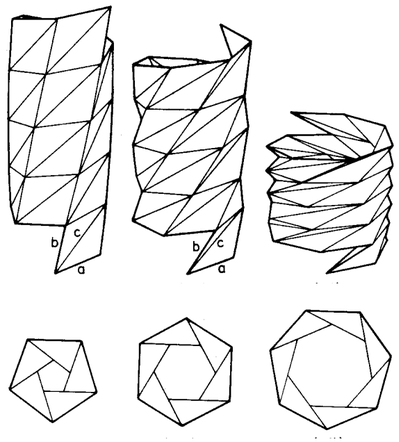
The folding of a thin membrane*, as in the case of a sheet of paper or the canvas of an umbrella, is an ordinary, everyday action. A road map normally folds like a concertina, with its fold lines parallel to the sides and perpendicular to one another. Folding means to effect a transformation, a change which does not necessarily require a deformation; and the metamorphoses of folding are innumerable, from parachutes to umbrellas to concertinas…*
We present three examples of studies relating to the behaviour of folding membranes and shells, conducted at the Department of Engineering in Cambridge University, England, by Simon D. Guest and Sergio Pellegrino. Their purpose is to develop simple but highly effective geometries that can, i.e, be utilized in aerospace industry.

Cilindri pieghevoli
Foldable cylinders

Il guscio cilindrico pieghevole è composto da moduli triangolari. La sua configurazione nasce dall'osservazione della meccanica delle forme naturali. Il suo modello sono alcuni particolari tipi di strutture biologiche. Il modello consiste di triangoli identici disposti lungo una spirale a elica e si basa su un meccanismo di minimi spostamenti interni che non implicano la deformazione di nessuna delle parti che lo compongono. I cilindri si trovano in equilibrio, liberi da tensioni, sia in condizione raccolta sia in quella di massimo dispiegamento. Il processo di piegatura è uniforme nel senso che tutti i triangoli rimangono identici durante tutto il processo di piegatura.

The folding shell comprises triangulated cylindrical units and its configuration is the result of observation of the mechanics of natural forms. Originating from certain types of biological structures, the model consists of identical triangles situated along a spiral; it is based on a mechanism of minimal internal movements, which do not entail the deformation of any of its component parts. The cylinders are in equilibrium and stress-free, both when closed and when fully unfolded. The folding process is uniform, i.e. all the triangles remain identical throughout the folding process.





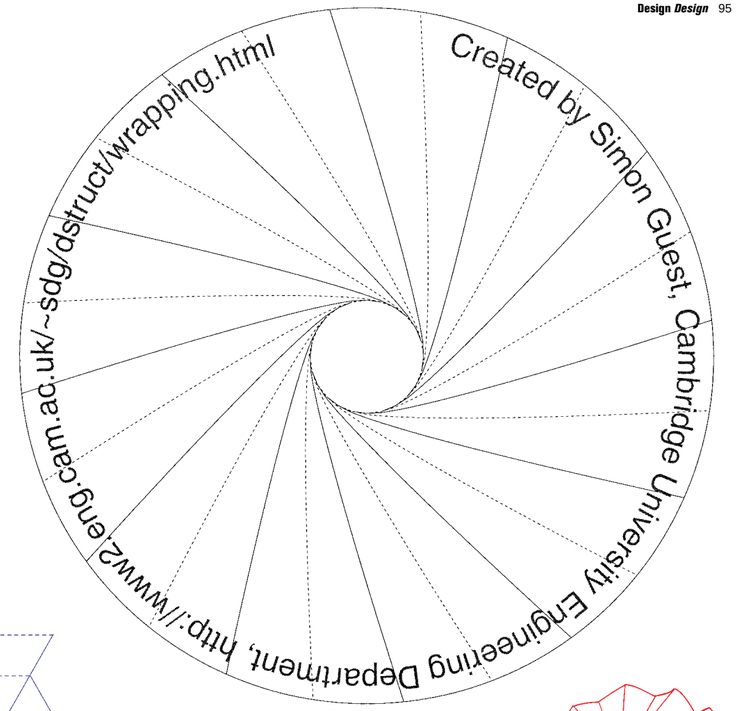
Da sinistra, definizione geometrica dei nodi dei cilindri divisi in triangoli; modello; differenti geometrie di cilindri pieghevoli nella configurazione di massima apertura e chiusura.

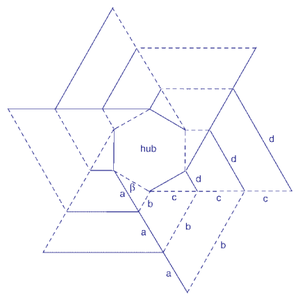
From left, geometric definition of the nodes of triangulated cylinde;, maquette; different geometries of triangulated cylinders fully extended and fully folded.

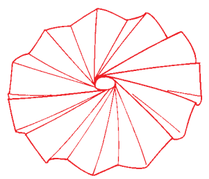
Ripiegamento di una membrana sottile intorno a un fulcro centrale
Inextensional wrapping of flat, thin membranes around a central hub

Questa particolare configurazione di piegatura intorno a un fulcro centrale è nota fin dai primi anni Sessanta e ha trovato diversi impieghi. Il modello, ottenuto nell'alternanza di pieghe in rilievo e pieghe incavate, prende spunto da una proposta di vela solare elaborata dagli scienziati Temple e Oswald alla fine degli anni Ottanta. La vela, ripiegata durante il lancio attorno al corpo cilindrico di una navetta spaziale (dal diametro di circa 4 metri), una volta dispiegata può raccogliere una spinta utile a raggiungere Marte. In orbita infatti essa si dispiega fino a raggiungere le dimensioni di un disco del diametro di 276 metri (quasi settanta volte più grande).

This particular fold pattern around a central hub has been known since the early 1960s and has been put to a variety of uses. The folding pattern, in its alternation of hills and valley folds, was proposed by scientists Temple and Oswald for the design of a solar sail at the end of the 80s. During launching, the sail is folded round the cylindrical body of a spacecraft (with a diameter of approx. 4 metres). When unfolded, it can receive enough solar pressure to sail to Mars. In orbit it becomes in fact nearly seventy times larger by unfolding to the size of a disc with a diameter of 276 metres.







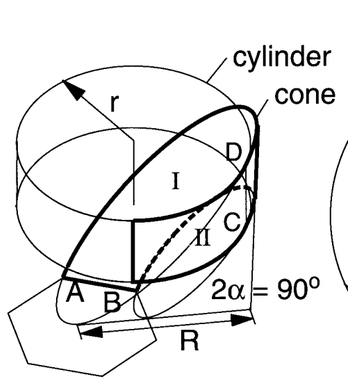
Da sinistra, schema elementare di piegatura; modello di piegatura di una membrana intorno a un fulcro centrale poligonale.
In alto, diagramma ritagliabile.

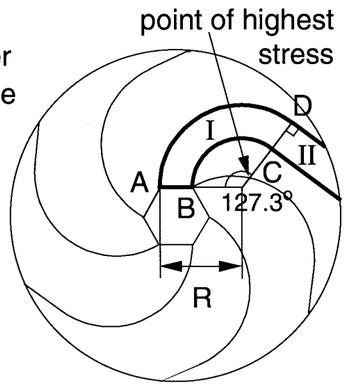
From left, basic folding pattern; model of a membrane wrapped around a polygonal central hub. Top, cut-out diagram.

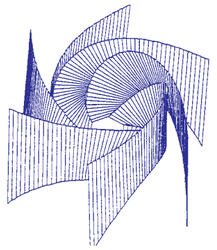
Antenne pieghevoli: nuovi concetti di piegatura per superfici riflettenti flessibili
Foldables antennas: new folding concepts for flexible surface reflectors

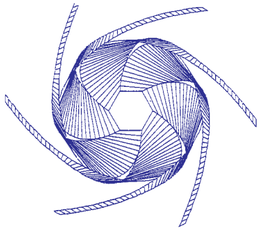
Lo sviluppo delle antenne in grafite introduce l'utilizzo di superfici flessibili. L'idea sostanziale è quella di suddividere la superficie del riflettore in 6-8 petali. La ricerca riguarda la messa a punto della forma dei petali. In posizione raccolta i petali si ripiegano intorno a un fulcro centrale immagazzinando energia che viene utilizzata durante il dispiegamento.

The development of graphite antennas introduced the use of flexible reflective surfaces. The underlying idea is to cut the surface reflectors into 6 or 8 petals. The research covers the optimisation of the shape of those petals. In the closed position the petals fold around a central hub and store energy which is released during unfolding.









Da sinistra, riflettore piegato. Viste del riflettore richiuso. In alto, concetto di piegatura e schema di taglio dei petali del riflettore.

From left, folded reflector. Views of packaged reflector. Top, folding concept and cutting pattern for the petals of the reflector.

Piegare ai minimi termini per vivere al massimo delle possibilità

Folding to minimum terms to get the most out of living

Testo di Rachaporn Choochuey e Stefano Mirti
Fotografie di Stefano Mirti, Yoshinori Kuwahara

Text by Rachaporn Choochuey and Stefano Mirti
Photographs by Stefano Mirti, Yoshinori Kuwahara

折る (oru)
to fold, to turn down
to bend, to give in

扌 + 斤 = 折
radical-hand + radical-axe =

折 + 紙 = 折り紙
to fold + paper = origami

折 + 敷 = 折り敷く
to fold + to lay = to kneel

折 + 合 = 折り合う
to fold + to suit = to come to an agreement

折 + 中 = 折中
to fold + in the middle = compromise, blending, eclecticism

*Le definizioni sono tratte da *The New Nelson Japanese-English Character Dictionary* (1997) di John H. Haig e da *The Department of East Asian Languages and Literature*, University of Hawaii, Manoa.

**The above definitions are taken from* The New Nelson Japanese-English Character Dictionary *(1997) by John H. Haig and* The Department of East Asian Languages and Literatures, *University of Hawaii at Manoa.*

In Giappone c'è una regola fondamentale. Bisogna inchinarsi di continuo. Incontri un amico, ti inchini. Entri in un locale, ti inchini. Esci di casa, ti inchini. Senza conoscere le regole dell'inchino non è possibile avere alcun tipo di vita sociale. Esattamente come capita per l'origami esistono numerosi modi di piegare il corpo. Quanto bisogna piegarsi, per quanto tempo, con quali movimenti. Il Giappone ha preso dalla Cina quasi tutto: il concetto di Stato, il sistema burocratico, la pianificazione razionale della città (realizzata in maniera perfetta a Kyoto), la lingua scritta articolata sugli ideogrammi. Nel contempo i cinesi che cosa hanno preso dai giapponesi? Fondamentalmente una cosa piccola: il ventaglio pieghevole. Il ventaglio è arrivato in Giappone assieme a mille altri oggetti preziosi, una volta arrivato, è stato studiato e migliorato. Come? Rendendolo pieghevole. Stesso discorso per la lanterna. Con questi piccoli incrementi di valore la nostra vita quotidiana migliora. Alcuni popoli costruiscono sistemi di pensiero colossali, altre civiltà preferiscono procedere sulla strada dei piccoli perfezionamenti. Ovviamente la Grande Muraglia cinese è un manufatto straordinario. Ma è altrettanto straordinario poter piegare un ombrello e riporlo nelle tasche dell'impermeabile.

Questione di linguaggio

Nella lingua giapponese 'ora' oppure 'ori' significa piegare, ma significa anche curvare, piegare all'ingiù e cedere. Il tutto espresso con lo stesso ideogramma. Il segno è composto da due radici: la mano e l'accetta. Quando questo carattere si trova in combinazione con altri, ne risultano ulteriori significati. Per esempio, l'ormai famoso 'origami': piegare e carta. Piegare e stendere diventano inginocchiarsi: (orishiru). Con 'piegare' e 'adattare' si arriva a un 'accordo': (oriau). Se poi aggiungiamo il radicale che significa: 'centro' allora il risultato vuole dire: 'risolvere con un compromesso', 'attraversare', 'miscelare', 'eclettismo'. In una società come quella giapponese (dove non c'è scontro), l'unica possibilità è il compromesso, mettersi d'accordo rinunciando alla propria posizione originaria. Il concetto di 'piegare' è un concetto chiave, da mostrare pubblicamente inginocchiandosi, inchinandosi. Piegando tutto, dagli oggetti, al corpo umano, al pensiero.*

Piega la tua casa, amministra la tua vita

Per molti di noi 'giapponese' è sinonimo di 'compatto', 'miniaturizzato', 'pieghevole'. È noto come i giapponesi riducano gli oggetti, ma spesso si dimenticano le ragioni di questa ossessione. I dati forniscono informazioni interessanti. Nel 1998, i giapponesi erano circa centoventisei milioni. Uno su tre vive a Tokyo o ad Osaka. Poiché le isole giapponesi sono perlopiù costituite di montagne o foreste, lo spazio per vivere è molto limitato. Il territorio libero è pieno di città, queste sono piene di edifici, il tutto è pieno di gente. Ogni nucleo familiare ha un reddito medio mensile di 588.916 yen (circa Lit 10.000.000), ovvero molto denaro per comprare molti oggetti. Dal punto di vista del design, se non si vuole annegare nel mare di oggetti acquistati quotidianamente, miniaturizzare è essenziale, piegare diventa indispensabile. Per sopravvivere in un mondo così piccino, bisogna affinare l'ingegno. Nel 1996, i brevetti assegnati in Giappone erano centoventinovemila e novecentotrentasette (nello stesso anno, negli Stati Uniti ne venivano depositati solamente cinquantacinquemila e settecento). Molti di questi brevetti trattano della questione del 'compatto', un tema tradizionale poiché il vivere giapponese è sempre stato caratterizzato da questa propensione al piegare. Per entrare nella casa del tè tradizionale ci si deve inchinare: l'ingresso è molto piccolo proprio per constringere il corpo a piegarsi. Possiamo dire che "il piegare" sia uno degli elementi principali del DNA dei giapponesi: dal corpo umano all'abitazione fino ad arrivare alla città. Anche oggi, quando si costruisce una nuova abitazione, si chiama il sacerdote shintoista che arriva con il suo piccolo santuario pieghevole: in un attimo si organizza la cerimonia e subito dopo si può avviare la costruzione della casa. La casa apre numerose altre considerazioni. Dal momento in cui ogni giapponese ha a sua disposizione 11,24 tatami (1998), bisogna essere piuttosto abili per riuscire a vivere in modo ragionevole (ogni stuoia di tatami è di circa 0,9 x 1,8 m). Diciotto virgola due metri quadri per poter mangiare, dormire, rilassarsi, per fare tutto: se manca questa inclinazione a piegare, la vita domestica diventa praticamente impossibile. Lo stesso discorso vale per lo spazio urbano. Tokyo di notte si riempie di 'yatai', piccoli chioschi per la vendita del cibo, ambulanti e pieghevoli. Appaiono appena tramonta il sole e rimangono aperti fino a ché non parte l'ultima metropolitana. Solo allora i chioschi vengono ripiegati e la strada rimane vuota. Possiamo esaminare tutta la storia dell'architettura giapponese attraverso questa ottica del pieghevole, dai plastici delle case da tè degli inizi del secolo fino alla torre 'piegata' di Arata Isozaki: un origami di carta trasformato in torre di acciaio del Mito Art Museum. Parlando di architettura contemporanea, non possiamo però scordarci di un'enorme quantità di persone che vivono una vita pieghevole al cento per cento. Se valutassimo la riuscita sociale in base all'ammontare del conto in banca, probabilmente non potremmo indicarli come modelli da seguire. Ma se adoperiamo il parametro del 'pieghevole', diventano i nostri eroi preferiti. Si tratta dei 'senzatetto', che sono fra i più abili piegatori del Giappone contemporaneo. Se crediamo in un'architettura senza architetti, sono loro i veri ricercatori di nuovi possibili stili di vita per il nuovo millennio.

In alto, giovane frequentatrice del parco di Ueno.
In basso, da sinistra, 'yatai', chioschi ambulanti per la vendita di cibo che popolano la notte della città di Tokyo; immagine del parco di Ueno, dimora provvisoria degli homeless di Tokyo; inchino che precede l'ingresso alla casa del tè, cerimonia shintoista di consacrazione di una nuova costruzione. Tutte le foto sono di Stefano Mirti tranne l'immagine della casa del tè (di Yoshinori Kuwahara).

Top, a girl frequenter of Ueno Park.
Bottom, from left, 'yatai', the movable food stalls that populate Tokyo at night; view of Ueno Park, temporary abode of Tokyo's homeless; a bow before entering the teahouse, Shintoist ceremony consecrating a new construction. All photos are by Stefano Mirti except that of the teahouse (by Yoshinori Kuwahara).

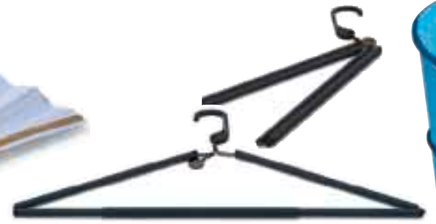
Japanese society has *one major rule. You are supposed to fold your body continuously. You meet your friend: you bow, you enter a place (either a house or a public place), you bow. You leave, you bow. Without folding your body you can't have a social life. Therefore, just like in origami, there are several ways to fold your body. How deep, how long, what movement of the head or movement of the body. The more you fold, the more polite you are. Chinese culture gave Japan almost everything. They gave them the idea of the State, the bureaucracy system, rational town planning (perfectly mastered in a city like Kyoto), the written language made of ideograms. What did the Chinese get from Japanese culture? Basically one small thing, the folding fan. The Japanese received the Chinese fan together with thousands of other precious things. They studied it, and then improved it by making it foldable. The same story applies to the lantern. The Chinese had the paper lantern, the Japanese transformed it into a foldable object. It is thanks to these little improvements that our life really changes. Some people make great walls, great inventions, others make little improvement here and there. The Great Wall of China is astonishing, but to be able to fold my umbrella into my little pockets is even more astonishing.*

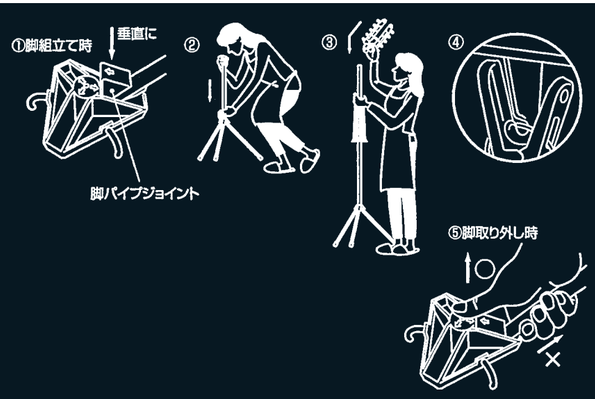
Questions about language

*In Japanese 'oru' or ori' means to fold, at the same time it means to bend, to turn down and to give in, all with the same Chinese character. The character is actually composed of two radicals: the hand and the axe. When this character is combined with others, it gives several meanings. For example, the most famous one 'origami': to fold and paper. To fold and to lay means to kneel down: (orishiru). To fold and to suit means to come to an agreement: (oriau). So when it comes together with the 'kanji' of "in the middle" it becomes to compromise, to cross and to blend, or even eclecticism. In a society like Japan, where confrontation is very unlikely, the only way is to compromise, to agree together, to blend, to give up (yours). While you have to show it outwardly by kneeling down, it seems that the key here is to 'fold'. To fold everything from your objects, your body as well as your mind.**

Fold your house, run your life

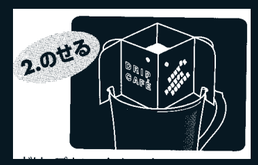
To most of us 'Japanese' is often used as a synonym for 'compact', 'miniaturised', 'foldable'. People generally know that the Japanese reduce their objects, but we usually forget the reason why they do so. If we take a look at some data, we can obtain some interesting information. On October 1, 1998 there were about 126 million Japanese people. One out of three lived in Tokyo or Osaka. Since their islands have an incredible number of mountains and forests, they have to live cramped together. Their cities are full of people, their land is full of buildings. Every household has an average income of 588.916 yen per month (about 10.000.000 liras). In terms of industrial design, in order not to be immersed by the objects you buy, to miniaturise is essential, to fold is imperative. In order to survive in such a tiny world, you need to use a lot of intelligence. In 1996, 129.937 patents were granted to Japanese applicants in Japan (in the same year in the United States, there were 55.700 American patents). Many of these patents dealt with the issue of 'compactness'. It is a very traditional issue, Japanese architecture has been always interlaced with this "folding attitude". To enter the traditional teahouse you have to fold. If you don't fold, you can't enter: the entrance is very small precisely in order to oblige the body to fold. We could say that "to fold" is one of the main stripes of the Japanese DNA, it is one of their original characteristics: found in everything from the body to the house to the city. Even now, when you start building a new house, you call the Shinto priest. He comes with his little foldable shrine, a ceremony is quickly organised and the construction of the house can start. The house and its interior are a very good starting point for our exploration. If you have 11.24 tatami per person (in 1998), you must be very good at making a reasonable life for yourself (one tatami mat is about 0.90 x1.80 m). Eleven tatami on which you are supposed to eat, sleep, meet your friend, relax, do everything. If you don't have a folding attitude life, in your house will not get very far. The same thing can be said about urban spaces.
The open space is often too little, therefore you can find several ways to use it in differently. At night, Tokyo fills up with 'yatai', little movable and foldable food kiosks. As soon as the sun sets, they appear and stay open until the last train of the subway system. When the last train has gone, when the last client is on his way home, they fold up and disappear again. Through this folding point of view, we can look at the entire history of Japanese architecture, from the models of tea houses popular at the beginning of the century, all the way to the 'folding' tower of Arata Isozaki: a paper origami transformed into a steel landmark at the Mito Art Museum. But then, if we are talking about contemporary architecture, there is an enormous group of people who are living a folding life 100% of the way. If we judge people from the money they earn, they might not be the most successful, but if we use the folding parameter, they are our heroes by far. We are talking about the homeless, the most incredible folders of present-day Japan. If you believe in an architecture without architects, they might be the real stalkers of possible new ways of living in this new millennium.

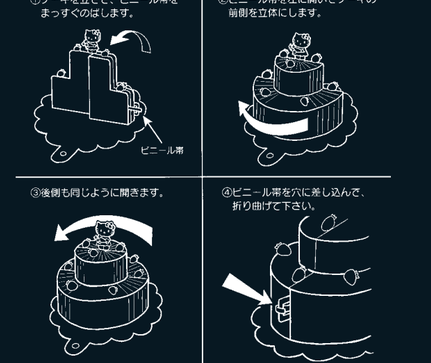




Dall'alto, da sinistra a destra, torta pieghevole Sanrio con auguri cantati; stendibiancheria Kurita; confezione di carta per bastoncini che ripiegata funziona da appoggio per non sporcare la tovaglia; ventaglio; cestino per la biancheria con apertura a molla; bicicletta piaghevole del genere più diffuso nelle case giapponesi; forbici pieghevoli; sedia pieghevole in cartone; lanterna; lettere di condoglianze per funerali; filtro per il caffè usa e getta Drip; confezione-dispenser pieghevole di maionese Yoshinoya; confezione di cibo con forchetta pieghevole; altoparlanti pieghevoli in cartone. A lato, alcune istruzioni degli oggetti selezionati.

From top, left to right, Sanrio folding cake with singing well-wishes; Kurita extending airer; paper pack for chopsticks which folds into a holder to prevent soiling the tablecloth; fan; linen-bin with spring-opening top; folding scissors; folding cardboard chair; lantern; letters of condolence for funerals; Drip coffee disposable paper filter, Yoshinoya mayonnaise folding dispenser-pack, folding cardboard loudspeakers. Facing, some of the instructions for use of selected items.





Metafore pieghevoli
Folding metaphors

Testo di Rachaporn Choochuey e Stefano Mirti
Fotografie di Yoshinori Kuwahara

Text by Rachaporn Choochuey and Stefano Mirti
Photographs by Yoshinori Kuwahara

Chashitsu okoshi ezu, modelli di casa del tè pieghevoli
Nel sistema culturale giapponese la cerimonia del tè è sicuramente uno dei capitoli più profondi e affascinanti. Il suo continuo affinarsi è uno dei parametri usati per valutare l'elevato livello culturale del Giappone, così come per l'ikebana (l'arte della disposizione floreale), i giardini, la calligrafia. È considerato essere una persona di "cultura elevata" colui che conosce le complesse regole della cerimonia del tè, sia nel ruolo del 'maestro' che in quello dell'ospite. Varie sono le scuole, numerosi i maestri. La cerimonia del tè (chanoyu) fu inventata nella seconda metà del secolo XIV. Benché bere il tè sia un'attività quotidiana in Asia, la cerimonia del tè non riguarda solo il semplice consumo della bevanda, ma è rigidamente definita da numerose regole e maniere – i cerimoniali del tè, elaborati a partire dalle codificazioni risalenti ai templi buddisti cinesi (con le successive elaborazioni della scuola zen giapponese). La cerimonia del tè deve essere necessariamente condotta da un maestro, poiché si tratta di attività molto rigorosa e complessa. Il più famoso di questi, Senno Rikyu, portò la tradizione della casa da tè al suo massimo sviluppo alla fine del secolo XVI (periodo Momoyama). Senno Rikyu introdusse il concetto di wabi-sabi, in netta contrapposizione alla bellezza vivace e decorata del periodo in cui visse. Come è noto il wabi-sabi, è l'estetica della non bellezza: materiali naturali, forme non perfette, assenza di ogni ornamento e perfezione formale. La casa del tè (chashitsu), costruita esclusivamente per alloggiare la cerimonia del tè, apparve solamente agli inizi del secolo XVI; Senno Rikyu trasforma l'elaborato modello cinese originario, a partire dai principi della semplicità e del rigore assoluto. Solitamente la casetta era di circa quattro tatami e mezzo di grandezza (un tatami è circa 0,90 x 1,80 m). A quei tempi il maestro non solo conduceva la cerimonia, ma progettava anche l'ambiente stesso della cerimonia. Prima di costruire la casa, veniva sempre fatto un modellino pieghevole della casetta stessa, per verificarne con minuzia i caratteri progettuali. Normalmente, questo modellino era fatto con una carta molto resistente (washi), di circa 30 x 45 cm (se ripiegato) o con dimensioni doppie se aperto. Un cartamodello che può essere inteso come metafora portatile dei principi su cui si fonda la cerimonia stessa. Riportati sulla carta del modello sono i vari dimensionamenti, nonché le istruzioni tecniche per i carpentieri: come costruire il tetto, che tipo di materiali adoperare, quali le finiture migliori. Prima di costruire l'edificio vero e proprio, i maestri della cerimonia del tè hanno tutti costruito il modellino pieghevole del loro piccolo edificio: grazie a questo accorgimento è stata resa possibile la successiva riproduzione degli edifici originali. La famosa casa del tè Tai-an fu costruita da Senno Rikyu a Tokyo nel 1682 ma, grazie alla riproduzione e circolazione del modello, la casetta originale fu copiata molte volte e in diversi luoghi. Viene così riprodotto sia il modello che l'edificio reale (il concetto di originale e copia risulta essere piuttosto indefinito). È interessante rilevare come l'atto di copiare o di imitare, considerato essere un disvalore nell'arte occidentale è in Giappone una prassi riconosciuta e ben accetta. In effetti, dal modello pieghevole si hanno le indicazioni per costruire la casetta, ma la sua essenza più intima, quella non è riproducibile. Del resto, anche disponendo di un cartamodello che spiega esattamente tutto quello che occorre sapere in merito a una casetta di Senno Rikyu, è praticamente impossibile riprodurla uguale. Al di là della questione del rapporto tra copia e modello, questo sistema è un accorgimento molto intelligente per assicurarsi che venga trasmesso il patrimonio culturale di generazione in generazione. Questi piccoli cartamodelli sono inoltre utili per darci numerose informazioni sul carattere dell'architettura tradizionale giapponese. Nell'architettura occidentale vengono adoperati materiali da costruzione come la pietra o il mattone, destinati a durare nel tempo. Invece l'architettura tradizionale giapponese è costruita in legno e carta, per cui questi raffinati modelli cartacei sono perfetta miniatura dell'architettura costruita. Inoltre, dato che nella carpenteria giapponese non si usano chiodi ma solo incastri, il cartamodello utilizza le stesse tecniche costruttive. A livello edilizio, il sistema a incastro permette di smontare e rimontare gli edifici secondo le necessità, mentre a una scala piccola, ciò permette al nostro modellino di essere piegato e trasportato con facilità.

La casa del tè Daitoku-Ji Koho-an Bosen
La casa del tè Koho-an Bosen fu costruita nel 1612 nel tempio Daitoku-Ji a Tokyo, da Kobori Enshu, uno dei più importanti maestri del tè (appartenente alla stessa scuola di Senno Rikyu). La casetta venne distrutta da un incendio nel 1793 ma ne venne ricostruita una replica esatta nel 1797, che è quella che possiamo vedere ancora oggi. È un ambiente grande 12 tatami, dunque molto più ampio di una sala normale (quattro tatami e mezzo). L'ambiente spazioso è uno dei caratteri principali dello stile di Kobori Enshu. L'elemento più importante della sala è la grande finestra, denominata hikokaijuban, che occupa la metà inferiore della parete per affacciarsi su un giardino nel quale spicca un piccolo laghetto con lanterna in pietra (anch'essi nello stile di Enshu).
Carlo Scarpa visitò questo ambiente e ne scrisse in merito durante uno dei suoi viaggi in Giappone. Fonti giapponesi riscontrano numerose similarità nel rapporto interni-esterni tra questo luogo e il cortile della Fondazione Querini Stampalia a Venezia.

In alto, sequenza di piegatura del modello che riproduce la casa del tè Koho-an Bosen nel tempio Daitoku-Ji rappresentata nella fotografia al centro *della pagina precedente.*
In basso, da sinistra, diversi modelli di casa del tè pieghevoli: Ryukouin di Kobori Enshu Gonomi nel tempio Daitoku-Ji, Omotesenke Zangetsu-Tei, Manju-In Kojoin Naibu, Manju-In Chashitsu, Tougu-Dou nel tempio di Jisho-Ji, Yabunouchi Shouchi-Taku Roji Koshikake Oyobi Secchin.

Top, sequence of folding the model reproducing the Koho-an Bosen tearoom in the Daitoku-Ji temple represented in the picture at the centre of the previous page.
Bottom from left, different models of the teahouse:Ryukouin by Kobori Enshu Gonomi in the Daitoku-Ji temple, Omotesenke Zangetsu-Tei, Manju-In Kojoin Naibu, Manju-In Chashitsu, Tougu-Dou in the Jisho-Ji temple, Yabunouchi Shouchi-Taku Roji Koshikake Oyobi Secchin.

Chashitsu okoshi ezu, foldable paper model teahouse
The tea ceremony is very fascinating for Japanese culture. It was one of the meters they used to measure cultural levels, together with ikebana (flower arrangement), calligraphy, and the others. You would be considered as having a "high culture" if you knew the rules of the tea ceremony, both as the one making the tea or the guest. There are several schools in the tea ceremony, different school, different master. The tea ceremony (chanoyu) was invented in the latter half of the 14th century. Even though drinking tea is an everyday affair for the Japanese, the tea ceremony, considered one of the Japanese myths, is not simply about drinking tea, but is full of rules and manners – the ceremonial tea manner – developed from the tea rituals of the Zen temples of China. The tea ceremony has to be conducted by a master, since it is very complicated and strict. The most famous of these, Senno Rikyu, developed the tearoom to its fullest potential in the late sixteenth century (Momoyama period). Senno Rikyu also brought the notion of wabi-sabi into the tea ceremony in contrast with the vivid and shiny beauty of the Momoyama period. The tearoom (chashitsu), which was constructed with the sole aim of holding the ceremony, did not appear until the beginning of the sixteenth century. Usually the room was about four and a half tatami mats or smaller (one tatami mat is about 0.90 x 1.80 m). By then, the tea master not only conducted the ceremony, but also designed the tearoom. Before building a tearoom, they would build a folding tearoom (or teahouse) model in order to check the design called the chashitsu okoshi ezu. Usually this little folding teahouse was made exclusively of strong Japanese paper (washi), and was about 1.0 x 1.5 ft. when folded and double the size when unfolded. The essence of the tea ceremony were its details and this very small space required precision and highly skilled craftsmanship. Since Japan is a place where space is money, it is also very useful and smart to be able to fold the three-dimensional model into a flat plane. Not to mention its portability. Here and there in the model, specifications were written for the carpenters. For example, how to build the roof, what kinds of materials, the dimesions and so on. All the tea masters made their masterpieces as folding models before building the real tea house, which later made the copy of their masterpieces possible. The famous tea room by Senno Rikyu named Tai-an was built in Kyoto in 1682, while the model was reproduced, the real tea room was copied many times and in many places since then. So the model is copied, the real building is also copied (the notion of real and unreal is very blurred here). It is interesting to point out that usually, to copy or imitate is a crime in the art world. But in this case, it seems to be more or less acceptable. Because it is believed that even though the little folding model can give the proportions and specifications, the exact materials and techniques which are the spirit of the tea room cannot. Even though you have a model telling you everything about a tearoom by Senno Rikyu, it is impossible to find the exact same kind of wood, tatami, or paper. However, it is a very smart way to pass the cultural heritage on from one generation to another. Chashitsu okoshi ezu or this little folding teahouse could also tell us a lot about the characteristics of traditional Japanese architecture. While stone or brick (long lasting materials) are usually used to build the architecture of the West. Traditional Japanese architecture, on the other hand, is basically made out of wood and paper and it is not so surprising, therefore, if its models are also made out of paper. Moreover, since Japanese carpentry does not use nails, but complicated joints between two pieces of wood, it comes as no surprise if the same approach is used for the paper model. At a big scale, in a real building, this kind of joint allows the Japanese to dismantle and reassemble their buildings from time to time, while at a smaller scale, it allows the model to be folded as a miniature form of dismantling.

Daitoku-Ji Koho-an Bosen Tearoom
Koho-an Bosen tearoom, was built in Daitoku-Ji temple in Kyoto by Kobori Enshu, one of the prominent tea masters (from the same school as Senno Rikyu) in 1612. In 1793 it burnt down, but an exact replica was rebuilt in 1797, which is the one that still exists until now. This Koho-an Bosen tearoom is about twelve tatami mats in size, a lot bigger than a normal four-and-a-half-tatami-mat tearoom. This kind of spacious tearoom is a major characteristic of Kobori Enshu's style. The most important feature of the room is hikokaijuban or the half-wall window, whose lower half is open to look onto a garden with a rock lantern and a little pond (also in the Enshu style). Carlo Scarpa wrote about the Koho-an Bosen tearoom during one of his trips to Japan (he died in a car accident in Sendai, in the north of Japan). The Querini Stampalia Foundation courtyard in Venice is thought to have been influenced by the framing technique of the tearoom.

Nelle pieghe della tradizione
In the folds of tradition

Testo di Kazuko Sato e Ruriko Valota
Fotografie di F. Giacobetti, Akira Kuwayama

Text by Kazuko Sato and Ruriko Valota
Photograhs by F. Giacobetti, Akira Kuwayama

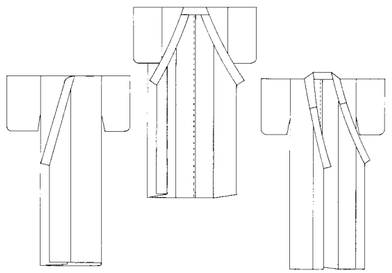
Il kimono e la casa tradizionale giapponese sono legati da un rapporto strettissimo, una simbiosi sopravvissuta per secoli che solo con l'introduzione dello stile di vita occidentale si è venuta allentando. Ormai, in molte case giapponesi l'unico forte legame con le tradizioni è costituito dall'usanza di togliere le scarpe all'ingresso: un punto fermo al quale nessun giapponese rinuncerebbe. Parallelamente, nel panorama urbano del Giappone moderno è sempre più raro scorgere persone in kimono: salvo un esiguo numero di persone anziane, la maggior parte della popolazione lo indossa solo a capodanno o in occasione di feste particolari. Al tempo in cui la vita domestica dei giapponesi si svolgeva a livello del pavimento i movimenti necessari (sedersi, alzarsi, chiudere e aprire le porte scorrevoli, inchinarsi) erano precisi, composti e ritualizzati e il kimono esprimeva in ciascuno di essi una perfetta funzionalità e bellezza. Ma nelle moderne case giapponesi, arredate all'occidentale, non capita quasi più neanche di sedersi sui talloni ripiegando le gambe sotto di sé (movimento per il quale il kimono risultava massimamente funzionale). È successo dunque che all'estinguersi del suo habitat elettivo – la casa giapponese tradizionale – anche il kimono sia venuto progressivamente perdendo la sua ragion d'essere.

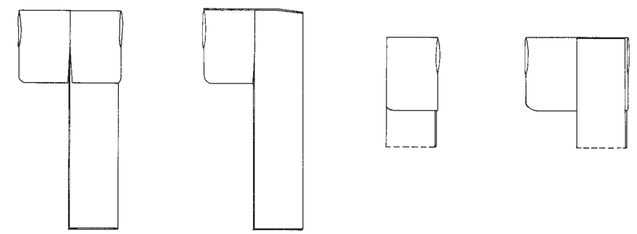
La confezione del kimono: razionalità e standardizzazione
Ancor prima di essere indossato, già nella fase di confezionamento il kimono esprime la sua 'anima' razionale. Tradizionalmente, il kimono è ottenuto tagliando un unico rotolo di tessuto (tan-mono), e giustapponendo le diverse parti che se ne ricavano. Le misure standard di un tan-mono sono di 10 m di lunghezza per 36 cm di larghezza. Quest'ultima misura è detta nami-haba ("larghezza standard") e costituisce l'unità di misura del tan-mono. Per confezionare un kimono, in primo luogo si tagliano le due maniche e le parti anteriori e posteriori del tronco. La stoffa restante viene quindi divisa in due per ricavarne il colletto e la striscia che lo unisce diagonalmente all'orlo inferiore. A kimono ultimato, del tan-mono originario non si è sprecato nulla. Non solo, ma essendo il kimono composto di poche parti dalla forma semplice e dalla misura uniforme, risulta relativamente facile disfarlo e riutilizzarlo per confezionare altri manufatti quali giacconi (haori) o coperte (futon). Un tempo, le ragazze apprendevano presto dalle proprie madri l'arte di confezionare i kimono. Cucirli e disfarli per poterli ricomporre o riciclarli per altri usi erano compiti che facevano parte della vita quotidiana di ogni donna.

Come si piega il kimono
Anche la ripiegatura di questo indumento, nel quale nulla è lasciato al caso, prevede norme e gesti ben precisi. Si parte dal centro del colletto posteriore e si piega il kimono per il lungo, sovrapponendo la parte sinistra alla parte destra. Si procede poi ripiegando le maniche e si riduce il tutto a un rettangolo della lunghezza di circa 60 cm, misura ottimale per essere riposta nell' armadio. Le azioni del ripiegare (tatamu) e dell'avvolgere (tsutsumu) hanno radici profonde nella cultura giapponese. Basti pensare a quanto sia ancor oggi frequente l'uso del furoshiki, un quadrato di stoffa colorata che, opportunamente piegato, si trasforma all'occorrenza in una comoda borsa da tenere in mano o da portare in spalla.

"Pleats Please"
Non è un caso che proprio in Giappone sia nato in anni recenti il fenomeno "Pleats Please", il marchio creato dallo stilista Issey Miyake (cfr. "L'abito della libertà", in *Domus* 798, '97). "Pleats Please" è il risultato elaborato in chiave moderna di un bagaglio di esperienza secolare accumulatosi intorno al 'ripiegare', l'erede di una filosofia del vestire che, oltre all'estetica, teneva sempre in considerazione la praticità d'uso e di conservazione. Per le possibilità tecniche dell'epoca, il tan-mono con la sua forma a rotolo rappresentava una soluzione altamente razionale. Sono passati i secoli e ora, dal sottile rotolo di "Pleats Please", esce un abito leggero e arioso, al passo con i tempi. È così che l'antica arte giapponese del 'ripiegare' si proietta nel futuro sotto una forma completamente nuova, ma rispettosa delle sue lontane origini.

"Final Home", un abito per la sopravvivenza
Coerentemente con la sua vocazione pratica/funzionale oltre che estetica, il kimono disponeva anche di diversi punti (per esempio la piega del colletto all'altezza del petto, o le ampie maniche) dove poter riporre i soldi o piccoli oggetti personali. È questa un'esigenza universale e tuttora attuale, che il giovane designer giapponese Kosuke Tsumura ha studiato e risolto in modo originale con il suo abito "Final Home - Unità Abitativa Minima". Pare che l'ispirazione iniziale gli sia venuta dai senza tetto, una presenza ormai familiare anche nelle metropoli giapponesi. Osservandoli, si è reso conto che ciò che protegge l'uomo quando ha perduto ogni bene, anche la casa, è in ultima analisi il suo vestito. Nasce così "Final Home", un ampio soprabito di nylon costituito da ben quarantaquattro 'tasche', compresi il cappuccio e le maniche. Quando fa freddo lo si può imbottire di giornali e diventa un ottimo isolante termico. In caso di emergenza (terremoti, inondazioni, ecc.) lo si può equipaggiare con dosi di cibo e di medicine, trasformandolo in un abito-rifugio. Quando non lo si indossa può essere arrotolato e contenuto tutto dentro il cappuccio. Il ciclo di "Final Home" conserva, al suo termine, quella sensibilità sociale che è all'origine del suo concepimento: quando si decide di non usarlo più, infatti, l'invito è a restituirlo al punto-vendita o al produttore, che provvederanno a inoltrarlo direttamente ai centri di accoglienza e soccorso per profughi e vittime di calamità.





Dall'alto, "Pleats Please" di Issey Miyake: schema del sistema di ripiegatura che riduce l'abito alla dimensione di un rotolo. Collezione autunno-inverno 1999/2000.
In basso, a sinistra, tsutsumu: avvolgere nel furoshiki. Collaborazione: Sumiko Iizuka e Yasuhiro Asano.
In basso, al centro, tatamu: piegatura del kimono.
Illustrazioni tratte da *Kimono no Shitatekata* di Tatsuo Nomura, editrice Yuki Shobo.

From top, "Pleats Please" by Issey Miyake: diagram of folding system that reduces the suit to the size of a roll. 1999/2000 autumn-winter collection.
Bottom left, tsutsumu: wrapped in a furoshiki. Collaboration: Sumiko Iizuka and Yasuhiro Asano.
Bottom centre, tatamu: folding the kimono.
Illustrations taken from Kimono no Shitatekata *by Tatsuo Nomura, published by Yuki Shobo.*

The kimono and the traditional *Japanese home are very closely linked, in a symbiosis that survived for centuries and came apart only with the introduction of western lifestyles. By now, in many Japanese houses the only real continuation of tradition is the custom of taking off shoes before entering: a practice which no Japanese would ignore. Very similarly, in the urban panorama of modern Japan it is increasingly rare to spot anyone dressed in a kimono. Apart from an exiguous number of elderly people, the majority of the population wear it only for New Year or on formal occasions. In the days when the domestic life of the Japanese was conducted at floor level, the necessary movements (sitting down, closing and opening the sliding doors, bowing) were precise, neat and ritualised. Moreover the kimono expressed in each of these a perfect functionality and beauty. But in modern Japanese houses, furnished in the western style, people no longer sit on the floor with legs folded (a posture for which the kimono was ideally suited). Thus with the extinction of its elective habitat and the traditional Japanese home and the kimono too has steadily lost its purpose.*

Dall'alto, "Final Home - Unità abitativa minima", un'abito per la sopravvivenza. Designer: Kosuke Tsumura. Dall'alto, schema d'uso e immagini delle diverse configurazioni d'uso. L'abito si ripiega nelle dimensioni di una borsa.

From top, "Final Home – Minimum Dwelling Unit" survival suit. Designer: Kosuke Tsumura. From top, diagram of instructions for use and pictures showing configurations of various uses. The suit folds down to the size of a bag.

The making of a kimono: rationality and standardisation
Even before it is worn, in the preparatory phase the kimono already expresses its rational essence. Traditionally, it is cut from a single roll of fabric (tan-mono), the various parts of which are then juxtaposed. The standard measurements of a tan-mono are 10 m long by 36 cm wide. The latter measure is called the nami-haba ("standard width"), and constitutes the unit of measure of the tan-mono. To make a kimono, the two sleeves and the front and rear parts of the torso are cut first. The remaining cloth is then divided in two to make the collar and the strip that diagonally joins it to the lower hem. When the robe is complete, no part of the original tan-mono will have been wasted. Furthermore, since the kimono is composed of very few parts with simple forms and uniform measurements, it is relatively easy to undo and reuse for other things such as loose jackets (haori) or blankets (futon). In the old days, girls soon learnt from their mothers the art of making the kimono. Sewing them and undoing them to recompose or recycle them for other uses were everyday tasks in the lives of all women.

How to fold the kimono
The folding of this garment, in which nothing is left to chance, also entails very precise rules and movements. Starting from the centre of the rear collar, the kimono is folded lengthways, the left part over the right. Next, the sleeves are folded and the whole garment is reduced to a rectangle 60 cm long, just right for the wardrobe shelf. The actions of folding (tatamu) and wrapping (tsutsumu) have deep roots in Japanese culture. Suffice it to think how frequently the furoshiki, a square of coloured cloth, is still used today. When appropriately folded, it can be converted as required, into a convenient hand or shoulder bag.

"Pleats Please"
It is no coincidence that the "Pleats Please" phenomenon of recent years started in Japan. Created by fashion designer Issey Miyake (cfr. Domus *798, '97), the trademark is the result, developed in a modern key, of a centuries-old experience accumulated around the art of 'folding'. It is the heir to a philosophy of dress which, in addition to the aesthetic aspect, always took into consideration the need for practical use. For the technical possibilities of the time, the tan-mono with its roll shape represented an admirably rational solution. The centuries passed and now, from the thin roll of "Pleats Please" comes a light and airy dress, in step with the times. So the ancient Japanese art of 'folding' is projected into the future in a completely new form, while still respecting its remote origins.*

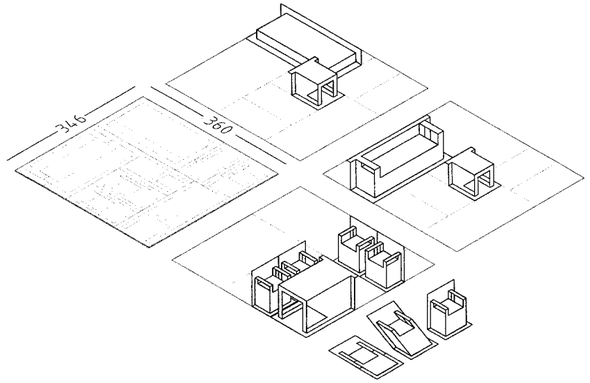
"Final home" a survival suit
In keeping with its practical and functional as well as aesthetic vocation, the kimono also included a number of places (for example the fold in its collar at chest height, or in its wide sleeves) where money or small personal objects could be kept. The young designer Kosuke Tsumura has examined and resolved this universal and still existing need in an original way, with his "Final Home - Minimum Dwelling Unit". It seems he got his initial inspiration from the homeless, by now a familiar sight even in Japanese cities. Observing them, he realised that what protects a person who has lost everything, even his or her home, is, in the final analysis, his or her clothing. Thus was born his "Final Home", a spacious nylon overcoat comprising no less than forty-four 'pockets', including the hood and sleeves. When the weather is cold it can be padded with newspapers and becomes an excellent thermal insulator. In an emergency (earthquakes, floods, etc.), it can be equipped with food rations and medicines, thus transforming it into a shelter-suit. When not worn, it can be rolled up and packed into its own hood. At the end of its cycle, "Final Home" preserves that social sensitivity from which its conception originated: when its owner decides not to use it any more, he or she is invited to return it to where it was purchased, who will then arrange to have it forwarded direct to camps for refugees and disaster victims.

MAT - MOBILIBIDIMENSIONALI, *BIDIMENSIONALFURNITURE*, 2000

Designer: Chiara Cantono, Milano

Un tappeto racchiude celati nelle pieghe del suo interno tutti gli elementi che per tradizione sono al centro dell'arredo domestico: un divano, quattro sedie, un tavolo, un letto, un tavolino. L'ingombro dei mobili si annulla in pochi secondi per assecondare le mutevoli condizioni del nostro habitat.

A carpet conceals in its inner folds all the elements which by tradition lie at the hub of domestic furniture: a sofa, four chairs, a table, a bed, a coffee table. The dimensions of the furniture are erased in a few seconds to endorse the changeable conditions of our habitat.



In basso, sequenza delle diverse configurazioni d'uso. La stuoia in multistrato di betulla è rivestita di Flatwool, tessuto in lana e poliammide della ditta Ruckstuhl di Zurigo. Dimensioni: 360x360x2 cm. Foto Ramak Fazel.

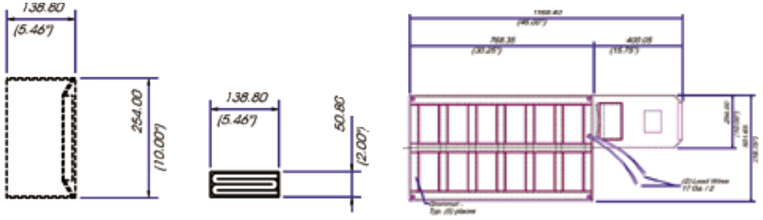
Bottom, sequence of different configurations for use. The birch plywood mat is clad with Flatwool, a blended wool and polyamide fabric made by Ruckstuhl of Zurich. Dimensions: 360x360x2 cm. Photo Ramak Fazel.

UNI-PAC™, CARICABATTERIA PORTATILE *PORTABLE BATTERY CHARGERS*, 1993

Produttore *Manufacturer*: United Solar System Corp., Troy, MI, USA

Ogni giorno una quantità di energia molto superiore a quella prodotta dal petrolio raggiunge la superficie terrestre, dal sole. Il caricabatteria portatile UNI-PAC™ trasforma l'energia catturata dal sole in energia elettrica a 12 volt, lavorando anche in condizione di luce parziale. Il tessuto di nylon che riveste le singole unità a cellule fotovoltaiche permette di piegare il tutto nelle dimensioni di un libro.

Every day a quantity of energy equivalent to the sum of the world's oil resources reaches the earth from the sun. UNI-PAC™ portable solar chargers convert sunlight into electricity working even in partial light. The nylon fabric covering single units of solar cells allows to fold them up to a convenient book size.



Dall'alto, disegni tecnici e diverse configurazione d'uso del caricabatteria portatile.
Il sistema utilizza la tecnologia UNI-SOLAR® Triple-Junction, un processo che fornisce notevoli livelli di efficenza alle cellule fotovoltaiche al silicio amorfo. Ogni singola sottocellula è unica e assorbe una differente porzione di spettro solare. Questa capacità di separazione aumenta l'efficienza nella conversione della luce in energia.
Dimensioni nella configurazione ripiegata: 7,79x13,8 cm.
Peso: 1,15 Kg.

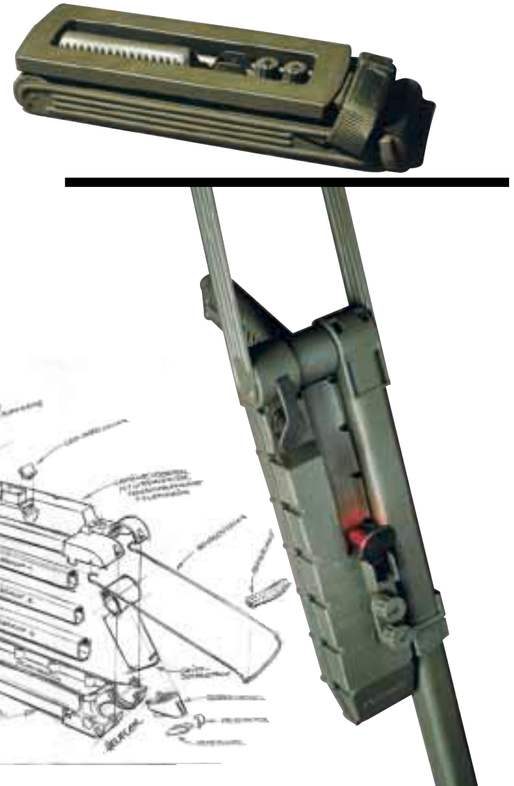
From the top, technical drawings and different configurations for use of the portable battery charger.
The system exploits UNI-SOLAR® Triple-Junction technology, a process that provides great levels of efficiency for amorphous silicon solar cells. Each individual subcell is unique and absorbs a different portion of the solar spectrum. This spectrum splitting capability results in dramatically improved light conversion efficiency.
Size, folded: 3.07"x5.46". Weight: 2.1 lbs.

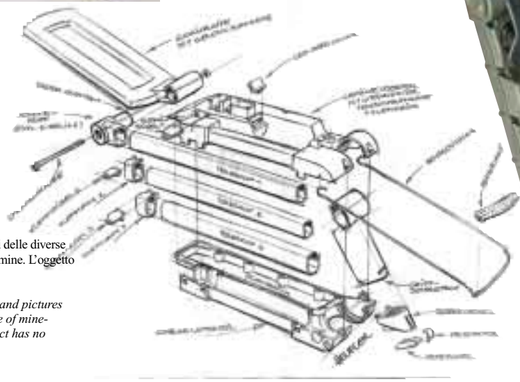
MIMID™, CERCAMINE MINIATURIZZATO, *MINIATURE MINE DETECTOR*, 1998

Designer: Gerhard Heufler, Graz, Austria
Produttore *Manufacturer*: Schiebel Elektronische Geräte, Vienna

È stato calcolato che più di 110 milioni di mine si trovano sotterrate nel territorio di oltre 70 Paesi. Ogni anno più di 20.000 persone, per la maggior parte civili, rimangono mutilate in seguito allo scoppio di mine. Di costoro più di 2000 sono bambini. Questo cercamine portatile, il più piccolo che esista, realizzato in un unico pezzo pesa 1,2 Kg. L'obiettivo era quello di integrare ogni componente elettronico in una scocca di dimensioni estremamente ridotte e nello stesso tempo creare un sistema estensibile che fosse resistente e leggero. Combinando elementi pieghevoli ed estendibili (il modello era il coltello svizzero e il treppiede usato in fotografia) è stata raggiunta una soluzione ergonomica compatta. Può essere messo in condizione di operare in meno di 30 secondi; tutti i controlli sono a portata di mano e un palo telescopico facilita ogni tipo di posizione. L'uso di plastica rinforzata con fibra di carbonio, titanio e fibra di vetro ha permesso di centrare l'obiettivo della leggerezza e della solidità. Tutte le componenti della scocca sono avvitatate e non saldate né incollate per facilitare la separazione dei differenti materiali e il conseguente riciclo.

An estimated 110 million land mines are buried in 70 countries. Every year, more than 20.000 people, almost all civilians, are mutilated by mines; about 2000 are children. This one-piece, 1.2 Kg weight man portable mine detector is the world's smallest one. The challenge was to integrate the entire electronics into an extremely small housing as well as create an extendible system that was both rigid and lightweight.
By combining foldable and extendable mechanical parts (analogies to a swiss knife and a camera tripod) was achieved a unique ergonomic design solution. It can be set up for operation in less than 30 seconds; all controls are within easyreach of the operator, and telescopic pole can be adjusted for upright, kneeling or prone position. The use of carbon fiber, titanum and glassfiber-reinforced plastic guarantee both rigidity and light weight during operation. All components of the housing are screwed together (not soldered or glued); thus allowing for easy disassembly and separation of the different material





Esploso e immagini delle diverse fasi d'uso del cercamine. L'oggetto non ha cavi esterni.

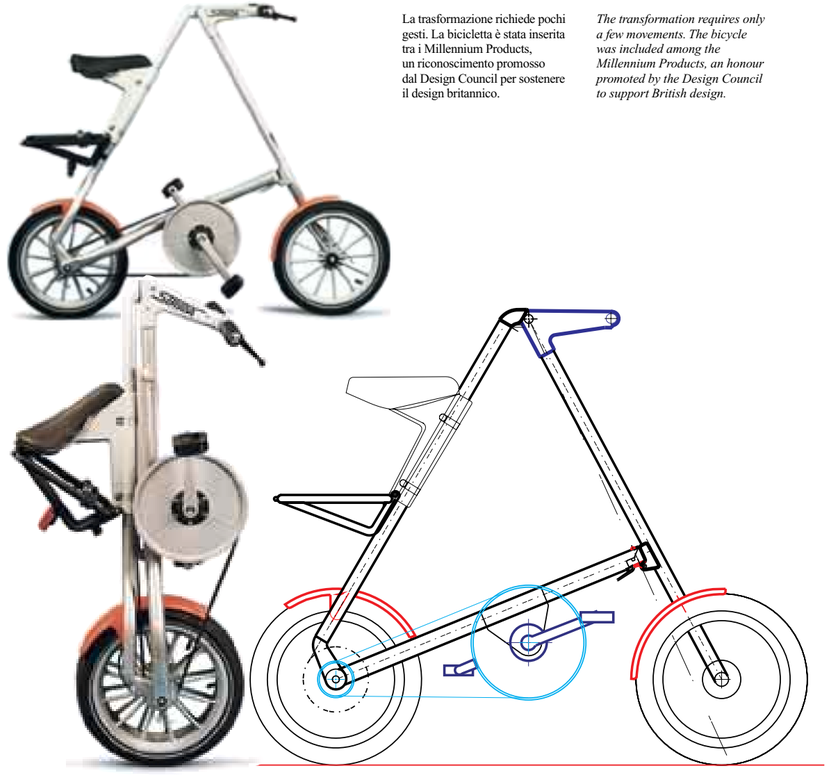
Exploded drawing and pictures of phases in the use of mine-detectors. The object has no external wires.

STRIDA2, BICICLETTA PIEGHEVOLE *FOLDABLE BYCICLE*, 2000

Designer: Mark Sanders, Londra
Produttore *Manufacturer*: Roland plastics Ltd, Wickham Market, Suffolk, UK

Partire da casa con una bicicletta poco più grande di un ombrello, usarla per raggiungere mezzi di trasporto più veloci; treni, autobus, auto, e, come un ombrello, ripiegarla all'istante in un lungo, sottile bastone. Strida2 è una bicicletta pieghevole portatile nata come progetto di ricerca postlaurea all'Imperial College and Royal College of Art di Londra. Colpisce la sua semplicità: solo tre tubi e tre giunti organizzati secondo una configurazione a triangolo. Si piega con grande rapidità, la trasformazione richiede meno di dieci secondi. L'innovazione fondamentale è il telaio triangolare. Il tubo frontale non solo costituisce il lato strutturale del triangolo ma anche il cannotto dello sterzo, che collega il manubrio alla ruota anteriore. Diversamente dalle altre biciclette, questo tubo non incrocia alcuna altra parte del telaio in modo da non rendere necessario l'uso di forcelle. Tutti i principali componenti sono montati su speciali fusioni di plastica.

Leaving home with a bicycle little larger than an umbrella, using it to link with faster transport; trains, buses and cars, and like an umbrella, folding instantly into a long thin stick. Developed originally as a post graduate research project at London's Imperial College and Royal College of Art, Strida 2 is a radical folding portable bicycle. It's major feature, compared to other bicycles and especially folding bicycles, is simplicity - just 3 tubes and 3 joints arranged into a triangle. It folds very quickly, this operation takes less than 10 seconds. The key innovation is the triangular frame. The front tube not only form a structural side to the triangle but is the steering tube, connecting the handlebars to the front wheel. Unlike other bikes, this tube does not pass through any part of the frame and therefore avoid forks. Apart from the structural use of injection mouldings, all the major components are supported entirely on specially selected moulded plastics.



La trasformazione richiede pochi gesti. La bicicletta è stata inserita tra i Millennium Products, un riconoscimento promosso dal Design Council per sostenere il design britannico.

The transformation requires only a few movements. The bicycle was included among the Millennium Products, an honour promoted by the Design Council to support British design.

10 METER PP, LAMPADA *LIGHT*, 1997

Designer: Christian Horner as Soda designers, Vienna

Un semplice foglio perforato infilato su un tubo al neon per rivestire una luce di per sé fredda: quando il pieghevole diventa espressione di semplicità.

A plain perforated sheet slipped onto a neon tube to cover an intrinsically cold light: when the foldable becomes an expression of simplicity.

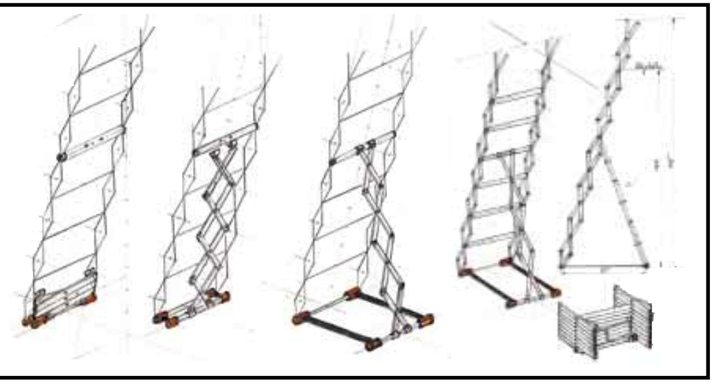
Nelle immagini alcune configurazioni assunte dal foglio di polietilene lungo 10 metri intorno al perno costituito da un tubo luminoso.

The pictures show configurations assumed by the sheet of polyethylene 10 metres long, around the pivot formed by a luminous tube.

TOOL, SCALA PIEGHEVOLE
FOLDABLE LADDER, 1996
Designer: Thomas Geisler as Soda designers, Vienna

Una scala per usi domestici o professionali riconducibile alle dimensioni di una scatola per gli attrezzi, facile da maneggiare e da immagazzinare. Dispiegando il parallelogramma articolato di componenti di alluminio estruso, la scala può raggiungere la dimensione massima di 180 cm. Un semplice meccanismo di blocco tiene la scala nella posizione desiderata.

Step ladder for domestic or professional use compressed to size of a tool box, which makes it easy to handle and to store. Extending the light – weight construction of extruded aluminium components, it reaches the maximum lenghts of 6 ft. A simple lock-mechanism keeps the ladder in position.



Schizzi e immagini delle diverse fasi d'uso della scala.

Sketches and pictures of the different phases in the use of the steps.

ONCE PUSHED - TWICE UNFOLDED, BORSA CARRELLO PER LA SPESA
SHOPPING TRAVELLING TROLLEY, 1997
Designer: Nada Nasrallah as Soda designers, Vienna

L'oggetto può essere portato come un ombrello. In caso di necessità, si schiaccia un bottone per avviare la trasformazione: un borsa e un carrello adatti per la spesa come per il viaggio.

The object can be carried as an umbrella. In case of shopping: press the button once – the packaging becomes shopping bag and the trolley construction unfoldes changeble bags for shopping and travelling.

Sequenza di apertura della borsa carrello per la spesa.

Sequence of opening the shopping trolley-bag.

Karoly Kos e il movimento organico ungherese
and the Hungarian organic movement

Testo di *Text by* François Burkhardt

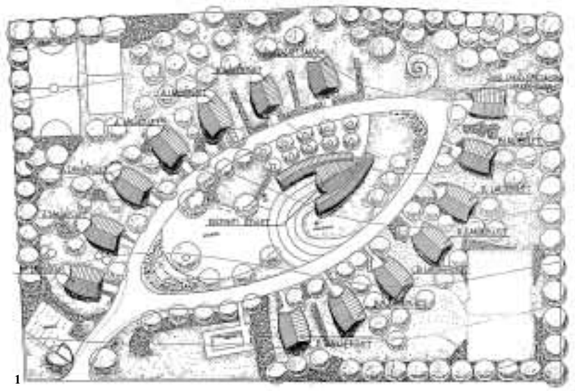
A poco più di dieci anni dalla sua fondazione (1989), il bilancio della società Karoly Kos è alquanto positivo. Con i suoi ventidue membri (studi di architettura), è passata da gruppo di opposizione contro il sistema a organizzazione autonoma in grado di gestire i problemi del Paese in base ai propri valori architettonici e culturali. E a trasmettere i principi fondamentali che ispirano il movimento. Che non si limita a una mera questione di architettura.
La sua forza si collega a una concezione di vita e di progettazione dello spazio che consente ai cittadini di vivere in armonia con la natura e con la storia del luogo. L'architetto Imre Makovecz è uno degli iniziatori e il punto di riferimento internazionale della società che ha avuto il suo riconoscimento ufficiale nel 1991 con la presentazione alla Biennale di Architettura di Venezia.

After little more than ten years since its foundation in 1989, the state of the Karoly Kos association looks pretty good. With its twenty two members (architecture studios), it has veered from being a group in opposition to the system to being an autonomous organization capable of handling the country's problems on the basis of its own architectural and cultural values. And of passing on the fundamental principles that inspired the movement. Which is not limited merely to a question of architecture. Its strength is tied up with an outlook on life and on the designing of space which allows people to live in harmony with the nature and history of their surroundings. Architect Imre Makovecz is one of the initiators and internationally recognized leaders of the association, which gained its official recognition in 1991 when it was presented at the Venice Architecture Biennale.

L'anno 1989 fu segnato da un avvenimento che scosse l'equilibrio mondiale: nel novembre cadde il muro di Berlino. Insieme alla seconda guerra mondiale, questo è l'avvenimento che resterà come un segno profondo nella storia del secolo. Oggi, all'inizio di questo nuovo millennio, una questione si pone: che cosa ha prodotto, dal punto di vista culturale, il passaggio dal comunismo all'economia del libero mercato di tipo capitalista? Quali sono gli effetti e le conseguenze di questo passaggio sulla produzione architettonica e sul design di prodotto? È nata una cultura specifica che cerchi di recuperare valori suoi propri, oppure i professionisti si sono orientati verso i modelli dei Paesi occidentali? Quale espressione dare a questo passaggio, e se passaggio vi è stato, verso che cosa?
Fra i Paesi ex socialisti limitrofi che a più riprese ho avuto l'occasione di visitare, prima e dopo la caduta del muro di Berlino, è l'Ungheria quello in cui ho trovato un movimento capace di darsi un programma rispondente alle trasformazioni in corso e che aspira a una propria autonomia: il movimento dell'architettura detta organica. Nello stesso anno (1989) si costituì la società Karoly Kos, oggi portatrice dei principi fondamentali che ispirano il movimento e organo effettivo della sua diffusione. Ricordiamo che Karoly Kos (1883-1977) fu uno dei capifila della scuola nazionale-romantica ungherese, naturalista e organica. L'architetto Imre Makovecz, uno degli iniziatori del movimento e oggi figura di riferimento internazionale, è il portavoce di questa società. In occasione del decimo anniversario della fondazione, egli ha presentato un bilancio sorprendente. Bilancio politico e culturale che va ben al di là di quello di un movimento volto a valorizzare uno stile, per cercare un legame con l'ambiente o la natura. Per comprenderne tutta l'importanza, bisogna tornare al punto di partenza: la rivolta popolare dell'ottobre 1956, soffocata dalle truppe russe, cioè l'insurrezione contro il potere comunista di occupazione, inizio di una lotta che attraverso un rinnovamento politico conseguì la libertà di espressione. Per gli architetti significò recuperare la libertà di espressione allora proibita, legata a un'idea di architettura organica su basi antroposofiche, che riuniva i valori della democrazia e dell'armonia con la natura alla storia del luogo e alle aspirazioni popolari su cui il movimento si fonda.
A partire dal 1959, un gruppo di cui facevano parte Imre Makovecz, il professore di antroposofia István Kálmán, il compositore Lajos Papp e alcuni amici si diede allo studio dell'opera di Rudolf Steiner, che trasformò tanto il loro modo di vivere e di pensare quanto la loro architettura.
Parallelamente fu costituito un gruppo di lavoro per lo studio delle fonti dell'arte popolare ungherese, presieduto dagli architetti Lázló Vargha e Gyorgy Csete, con la collaborazione dello storico Gabor Pap. Gli incontri di Kaposvar su questi temi furono di importanza determinante agli inizi degli anni '60, anni dedicati alla ricerca sulla natura e sulle forme di espressione popolari che segnarono la nuova architettura organica ungherese. Ricordiamo che incontri di questo tipo, senza autorizzazione preventiva, erano

1 Attila Köszeghy. Chiesa della Sacra Famiglia a Szent Csalad, 1998.

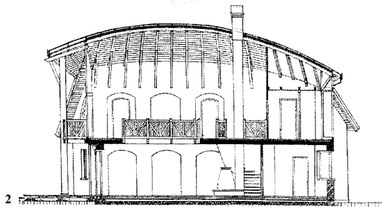
1 *Attila Köszeghy. Church of the Holy Family at Szent Csalad, 1998.*



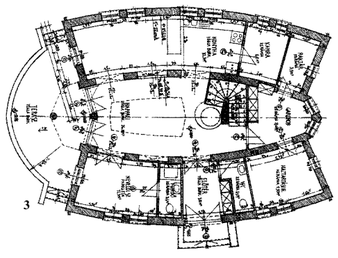
1

1-4 Gruppo Kvadrum: László Zsigmond, gruppo di case unifamiliari e asilo, Veresegybaz, 1994. Pianta di localizzazione, sezione e pianta di una casa unifamiliare, vista di alcune case.

1-4 *The Kvadrum Group: László Zsigmond, group of one-family houses and nursery school, Veresegybaz, 1994. Site plan, section and plan of a one-family house, view of houses.*



2



3

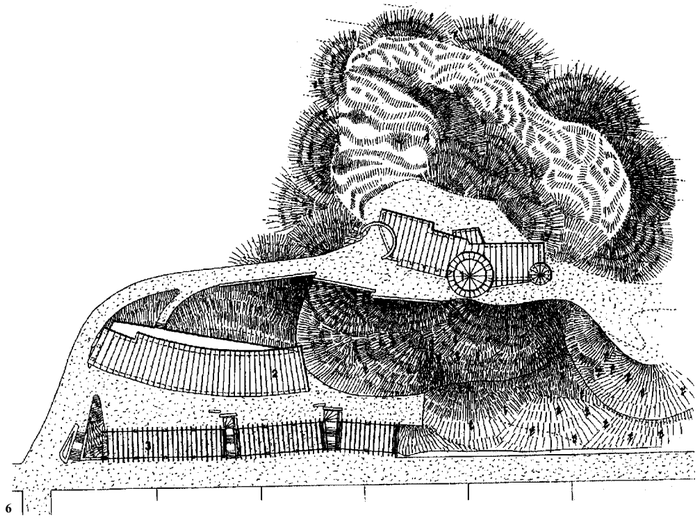
4

allora vietati dalle autorità e che ciò nonostante quel gruppo di amici riuscì ad aprire una scuola privata di architettura diretta da Imre Makovecz e frequentata da molte decine di giovani, dai quali si diffusero in seguito i principi del gruppo. In quegli stessi anni il gruppo di Pecs cominciò a essere considerato ufficialmente "gruppo sovversivo" per la sua attività espositiva, in particolare a Budapest, e più tardi fu sciolto per le pressioni delle autorità al potere. Ma le opere da esso lasciate furono di grande importanza per rafforzare i legami fra coloro che cercavano di far valere idee alternative a quelle cui si ispiravano le costruzioni del sistema allora imperante, monumentalistiche, storicistiche e falsamente razionaliste.

Fu ancora a Kaposvar che si tennero incontri di approfondimento e seminari sull'antroposofia, ma anche sulla possibilità di sperimentare in prima persona le teorie organiche, in quanto la pratica del costruire significava salvaguardare un savoir-faire tradizionale che restò uno dei fini dell'insegnamento. Il contatto diretto con il materiale naturale (legno e pietra soprattutto) deve essere interiorizzato dall'apprendista-architetto per diventare forza espressiva in realizzazioni costantemente legate alla natura da cui proviene. A poco a poco, a partire dagli anni '80, la situazione generale divenne più distesa con l'apertura di un settore dell'economia che ebbe come seguito un inarrestabile movimento di liberazione di cui anche l'architettura approfittò. Ciò permise a Imre Makovecz di organizzare seminari di pratica: fra questi, i seminari del Monte Viserad (dal 1981 al 1990) diedero vita a piccole costruzioni simboliche che diventarono i punti di riferimento più citati (insieme alle architetture del gruppo di Pecs) dalla stampa straniera. Nel 1985 si ebbe il primo riconoscimento ufficiale, in seguito alla costruzione di un padiglione alla Fiera dell'Agricoltura dove il gruppo si presentò sotto il nome di "architettura ungherese vivente", nome che indicava tendenze e scelte teoriche incarnate nella pratica. Nel 1991 l'architettura organica ungherese acquista ufficialità con la presentazione alla Biennale d'Architettura di Venezia.

In questo periodo ebbe inizio lo scioglimento degli studi di progettazione statali e cominciarono a nascere i primi gruppi e le prime agenzie privati. Imre Makovecz aveva già fondato Makona, un collettivo che giocò un ruolo decisivo nell'evoluzione del movimento organico ungherese. È infatti nello studio di Makovecz che furono applicate con rigore e fantasia, e in uno spirito del tutto particolare, le idee fondamentali dell'architettura organica in occasione di stage, corsi, lavori pratici e tesi di diploma degli "architetti-migratori". Questa formula, sorta di riconoscimento professionale di capacità, si situava fra la gilda medioevale e il tirocinio abituale nei Paesi mitteleuropei e scandinavi. Dallo studio di Makovecz ebbero origine anche gruppi collegati a Makona come Axis, Kupola, Kvadrum e Triskele, associati dapprima in opere comuni e in seguito diventati autonomi. Più che un'espressione architettonica il pensiero organico è un modo di vivere, di organizzarsi, di comportarsi, di affrontare i problemi esistenziali che Makovecz trasmette ai gruppi e alle persone che lavorano con lui, in una specie di rapporto collettivo fra il costruito e il sociale, il regionale e l'internazionale. Da qui anche l'interesse ai problemi delle regioni agricole, per cui i giovani architetti organici impegnati nel dibattito non sono soltanto preparati per costruire, ma si occupano di amministrazione e di finanze, di urbanistica, di problemi sociali e organizzativi. E vengono formati anche per queste funzioni. Oggi la società Karoly Kos conta circa ventidue membri (studi d'architettura) e rappresenta una parte importante del volume costruito in Ungheria. Essa è passata da espressione di opposizione contro il sistema a un'organizzazione autonoma intenzionata a gestire i problemi del Paese in base a una concezione di vita e di progettazione dello spazio che permetta ai cittadini di vivere in modo più pieno e in relazione armoniosa con la natura. Benchè questo punto di vista sia ancora minoritario, la società ha raccolto riconoscimenti e simpatie, i suoi membri ricevono oggi incarichi ufficiali (l'Università Cattolica di Szemben, per esempio) ed essa è veramente diventata un modello alternativo in un Paese poco industrializzato, che cerca il suo

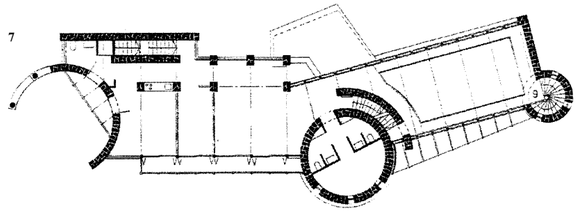
5



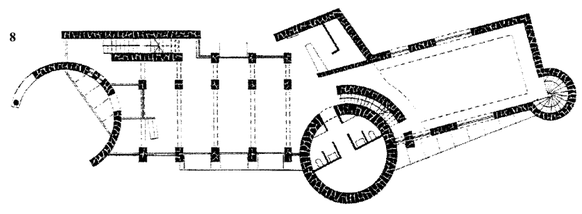
6

5- 8 Ferenc Kund: casa di un fotografo a Pilisjászfalu, 1998. Vista della casa, pianta di localizzazione e piante dei piani terreno e primo.
9 Ervin Nagy: edificio per appartamenti a Budapest, 1998.

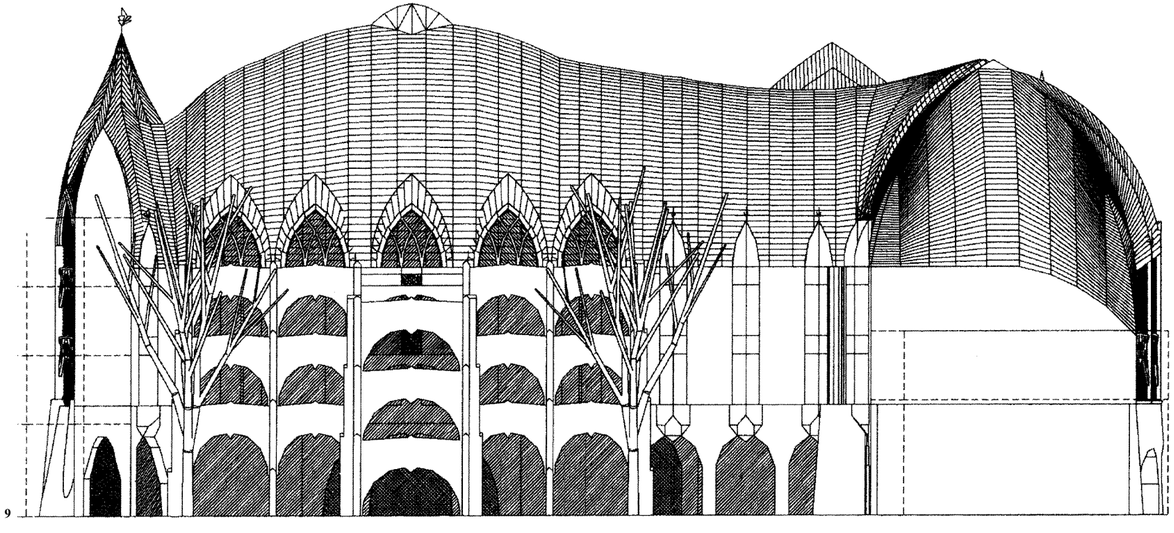
5-8 *Ferenc Kund: the home of a photographer at Pilisjászfalu, 1998. View of the house, site plan and ground and first floor plans.*
9 *Ervin Nagy: apartment building in Budapest, 1998.*



7



8



9

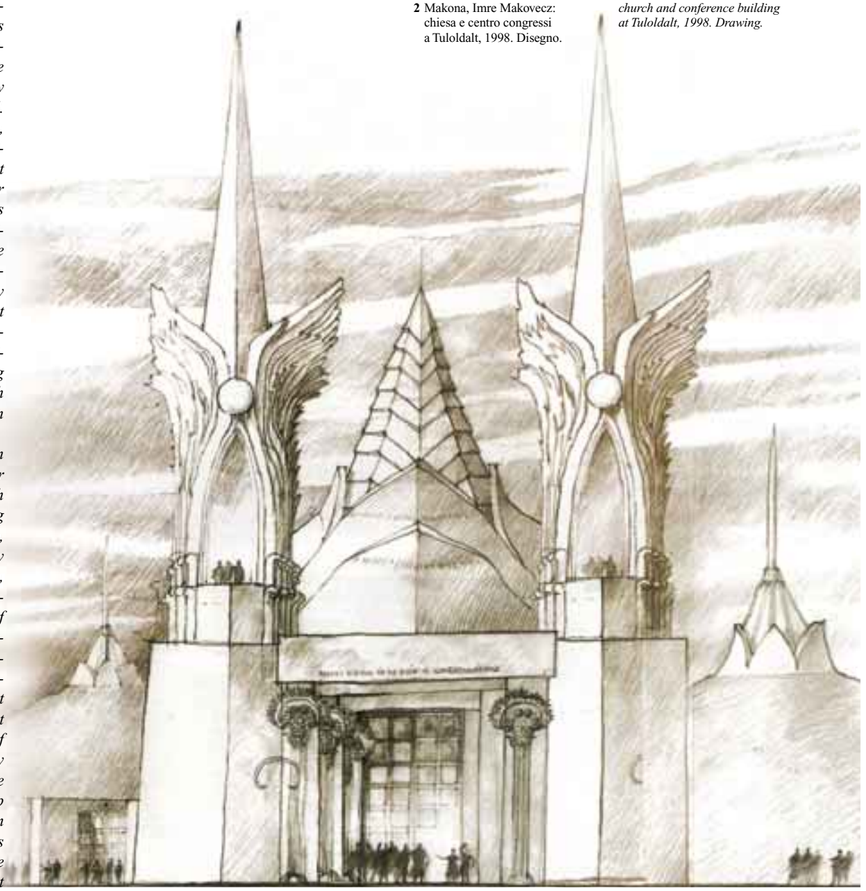
Domus 826 Maggio *May*'00

posto in un mondo sempre più marcato dalla globalizzazione e dagli interessi di una società materialistica.
Di fronte alla realtà del suo sviluppo, sarebbe sbagliato considerare oggi il movimento organico ungherese come una mera questione di architettura. La sua forza consiste nel riallacciarsi a una concezione generale della vita come l'antroposofia, da cui è derivato. È nel modo di affrontare la realtà postindustriale della vita moderna che si misurerà la sua capacità di dare risposte ai bisogni che questa realtà mette in evidenza.

The year 1989 witnessed *an event that shook the world's balance: in November the Berlin Wall fell. Aside from that of the Second World War, this is the event that left the deepest mark on the history of the 20th century.*
Today, at the beginning of this new millennium, we may ask the question: what, from the cultural point of view, has the passage from communism to a capitalist-type free market economy produced? What are the effects and consequences of this passage on architectural output and product design? Has any specific culture ensued which seeks to recapture values of its own, or have professionals turned to western models? What expression should be given to this passage, if it may be so described, and towards what?
Among our former socialist neighbouring countries that I have had occasion to visit on a number of occasions, both before and after the fall of the Berlin Wall, Hungary is the one in which I found a movement with the capacity to set itself a programme worthy of its transformation and aspiring to autonomy: that of the architectural movement called organic. In that same year (1989) the firm Karoly Kos was set up. Today it is the bearer of the movement's fundamental principles and effectively the organ of their dissemination. We may remember that Karoly Kos (1883-1977) was among the leaders of the naturalist and organic Hungarian national-romantic school. The architect Imre Makovecz, one of the movement's initiators and today internationally known, is the spokesman for this school. On the occasion of the tenth anniversary of its foundation, he presented a surprising summing-up. Politically and culturally, it goes well beyond that of a movement aimed at enhancing a style, to seek a link with the environment or nature. To grasp its importance fully, we must go back to its point of departure: the popular revolt of October 1956, stifled by Soviet troops. This was an uprising against the communist occupying power, and the beginning of a struggle which through political renewal would ultimately attain freedom of expression. For architects it meant regaining a freedom of expression at that time still prohibited. Their aim was connected to an idea of organic architecture founded on anthroposophic principles, combining the values of democracy and of harmony with nature, with the history of places and with the popular aspirations on which the movement is founded.
From 1959, a group that included Imre Makovecz, István Kálmán, the composer Lajos Papp, and some of their friends, began to study the work of Rudolf Steiner, which was to transform not only their way of living and thinking but also their architecture. On a parallel, a work group, headed by László Vargha and by the architect Gyorgy Csete, with the collaboration of the historian Gabor Pap, was established to examine the sources of Hungarian popular art. The meetings at Kaposvar on these topics were of decisive importance in the early 1960s, in a period devoted to the study of nature and popular expression that characterised the new Hungarian organic architecture. Meetings of this kind, without previous authorization, were at the time forbidden by the authorities. Nevertheless that group of friends succeeded in opening a private school of architecture, directed by Imre Makovecz and attended by scores of young people who subsequently spread the group's gospel. During those same years the Pecs group began to be officially frowned upon as 'subversive', on account of its exhibitions, particularly in Budapest. It was in fact later dissolved as a result of pressure from State authorities. But the works left by the group were of great

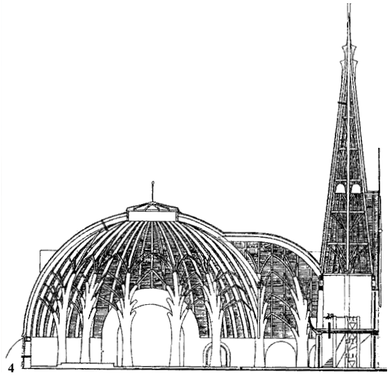
1 Makona, Imre Makovecz/Lomnici: chiesa e casa parrocchiale a Százhalombatta, 1998. Vista dell'entrata.
2 Makona, Imre Makovecz: chiesa e centro congressi a Tuloldalt, 1998. Disegno.

1 Makona, Imre Makovecz: church and parish priest's house at Százhalombatta, 1998. View of the entrance.
2 Makona, Imre Makovecz: church and conference building at Tuloldalt, 1998. Drawing.

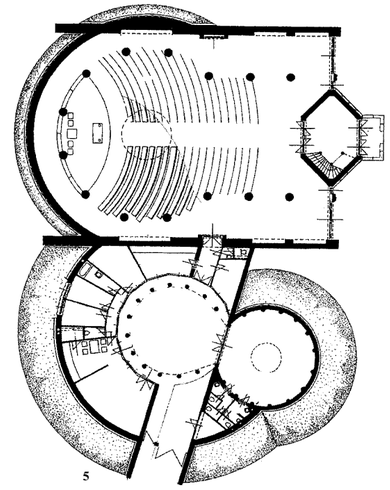


2

3



4



5

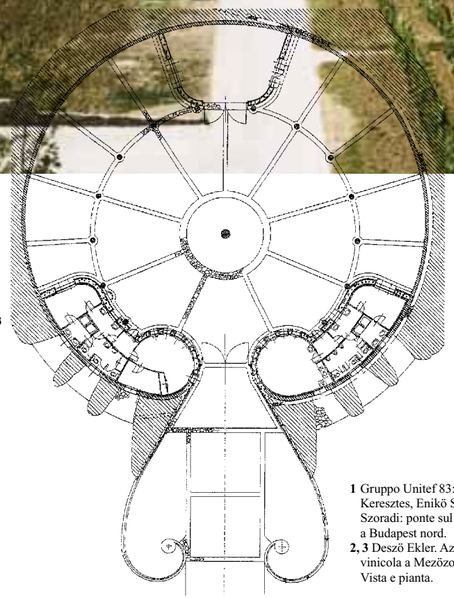
3-6 Makona, Imre Makovecz/Lomnici: chiesa e casa parrocchiale a Százhalombatta, 1998. Vista del complesso, sezione, pianta e vista interna della chiesa.

3-6 *Makona, Imre Makovecz/Lomnici: church and parish priest's at Százhalombatta, 1998. View of the complex, section, plan and internal view of the church.*

6

1

2



3

1 Gruppo Unitef 83: László Keresztes, Enikö Sànta, Robert Szoradi: ponte sul Danubio a Budapest nord.
2, 3 Deszö Ekler. Azienda vinicola a Mezözombor. Vista e pianta.

1 *The Unitef 83 Group: László Keresztes, Enikö Sànta, Robert Szoradi: bridge over the Danube in north Budapest.*
2, 3 *Deszö Ekler. Winery at Mezözombor. View and plan.*

importance in boosting links among those who were trying to assert ideas different to those which inspired the constructions of the ruling system of the time, which were monumentalistic, historicistic and bogusly rationalistic.
It was again at Kaposvar that exploratory meetings and seminars on anthroposophy were held. But they also aired the possibility of experimenting directly with organic theories, in that the practice of building meant safeguarding a traditional savoir-faire that has remained one of the pillars of the group's message. Direct contact with natural material (chiefly wood and stone) must be inwardly digested by the architect-apprentice to be use as an expressive force, in works constantly linked to the origins of nature.
Little by little, from the 1980s, the general situation grew more relaxed. A sector of the economy paved the way for a relentless liberation the advantages of which were felt by architecture too. As a result Imre Makovecz was able to organize practical seminars. Among these, the seminars held at Mount Viserad (from 1981 to 1990) led to the building of small symbolic constructions which became the landmarks (together with the architecture of the Pecs group) later mentioned in the foreign press. 1985 saw the group's first official recognition, following the construction of a pavilion at the Agricultural Fair. For that event the group had presented itself as "living Hungarian architecture", which stood for theoretic tendencies and choices embodied in practice. In 1991 Hungarian organic architecture achieved officially recognition through its presentation at the Venice Architecture Biennale.
This period ushered in the dissolution of State architecture offices and the establishment of the first private groups and partnerships. Imre Makovecz had already founded Makona, a group that played a key role in the evolution of the Hungarian organic movement. And it was at Makovecz's that the fundamental ideas of organic architecture were applied with rigour and imagination, in the form of courses, practical experience and diploma theses taken by "architect-migrants". This formula, a sort of professional qualification, lay somewhere between the medieval guild and the habitual training to be found in central Europe and Scandinavia. Also originating from Makovecz's partnership were a number of groups linked to Makona, such as Axis, Kupola, Kvadrum and Triskele. These initially worked together, but later went their separate ways.
It is not so much organic thinking as an architectural expression, but as a way of living, self-organization and behaviour, of dealing with existential issues, that Makovesz passes on to the groups and people that work with him, in a kind of collective relationship between the built and the social, the regional and the international. Hence also the interest in agricultural regions, in which young organic architects involved in the debate are not only trained to build, but also to deal with administration and finance, town planning, as well as social and organizational problems. Today the Karoly Kos association has around 22 members (architecture studios) and represents an important part of the total built scene in Hungary. It has passed from its former opposition to the system to become an independent organiz-ation.
Its objects is to manage the country's problems according to a conception of design and space which allows citizens to live their lives more fully and in harmony with nature. Although this viewpoint is still in a minority, the association has won honours and approval; its members today are given official posts (the Catholic University of Szemben, for instance) and it has truly become an alternative model in a country with not much industry. It is set to find its place in an increasingly globalized world shaped by the interests of a materialistic society.
Considering the reality of its development, it would be wrong to treat the Hungarian organic movement today as a mere question of architecture. Its strength lies in the comprehensive view of life as anthroposophy from which it originated. Its answers to the needs revealed by this reality will be measured by its capacity to tackle the post-industrial reality of modern life.

Intervista di Pierre Restany

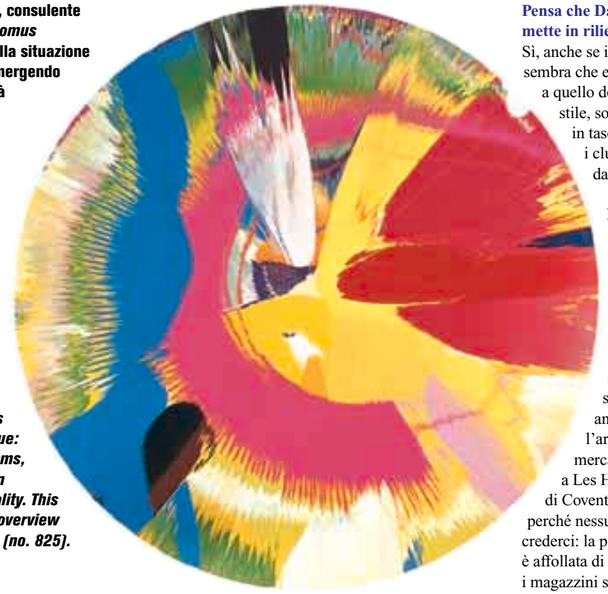
Londra 2000

Interview by Pierre Restany

London 2000

L'intervista che Henry Meyric Hughes, consulente d'arte indipendente, ha rilasciato a *Domus* costituisce una illuminante analisi della situazione artistica di Londra, anno 2000. Sta emergendo così un profilo acutissimo dell'identità culturale britannica attraverso la sua dimensione problematica più attuale: cosmopolitismo e nazionalismi locali, rapporti con l'Europa, strategie della comunicazione e trasversalità multimediali. Un documento prezioso, richiamo conclusivo della vasta indagine panoramica apparsa nel numero di aprile (*Domus* 825).

The interview released to* Domus *by independent art consultant Henry Meyric Hughes presents an enlightening picture of London's art situation in the year 2000. An acute profile of British cultural identity thus emerges through its most topical issue: cosmopolitanism and local nationalisms, relations with Europe, communication strategies and multimedia transversality. This insightful survey nicely sums up our overview published in the April issue of* Domus *(no. 825).



1 Damien Hirst, *Beautiful Red Comet Straight to the Heart of the Cosmos Painting*, 1996 (foto Stephen White).
2 Vista della Tate Modern gallery, architetto Giles Gilbert Scott, riconversione Herzog & de Meuron (foto Richard Bryant/Arcaid).

1 *Damien Hirst,* Beautiful Red Comet Straight to the Heart of the Cosmos Painting, *1996 (photo Stephen White).*
2 *View of the Tate Gallery, architect Giles Gilbert Scott, conversion by Herzog & De Meuron (photo Richard Bryant/Arcaid).*

1

Londra sembra occupare un posto di particolare rilievo nell'attuale panorama culturale europeo. Noi europei continentali siamo affascinati dall'idea di Londra nel nuovo millennio, abbiamo la sensazione che debba corrispondere all'immagine di una grande città contemporanea risvegliatasi dopo un periodo di sonnolenza.
Vorrei che ci esprimesse le sue impressioni sui fermenti della nuova stagione londinese al volgere del millennio e sul nuovo spirito che in Inghilterra sembra aver contagiato così tante persone.
Dunque, cosa significa Londra oggi e com'è cambiata la città?
Potrebbero essere due domande distinte.
Per rispondere alla prima, penso che chiunque tornasse a Londra dopo un periodo di alcuni anni rimarrebbe stupito dal numero di persone che girano per strada, giorno e notte, dal contrasto tra ricchezza e povertà, dalla diversità etnica della gente, molta della quale vive qui ma di cui, secondo i sondaggi, più del 50% è composta da turisti stranieri (almeno nel centro di Londra). In particolare, sembra essersi sviluppata una diffusa cultura giovanile, cosmopolita, che in qualche modo ricorda gli scenari di Carnaby Street e di King's Road negli anni '60, benché questi fossero assai più circoscritti.

Pensa che Damien Hirst abbia ragione quando mette in rilievo la cosiddetta New British Pop Art?
Sì, anche se io non forzerei troppo l'analogia. Mi sembra che effettivamente ci sia un intreccio simile a quello degli anni '60 tra musica leggera, moda e stile, solo che oggi i giovani hanno molti più soldi in tasca. Basta guardare i caffè alla moda, i club, i bar e i ristoranti che sono spuntati dappertutto.

Nel '60 Peter Blake fu (assieme ai Beatles) il simbolo perfetto di questo incontro tra arte e musica: pensa che a Londra, oggi, vi siano contatti e scambi di questo tipo oppure che sia più un fenomeno sociale o una espressione del mondo degli affari?
Penso che oggi sia molto difficile scindere le due componenti e che questa sia solo una parte della questione. Negli anni '60 abitavo a Covent Garden, quando l'area era ancora centrata sull'attività del mercato ortofrutticolo (il nostro equivalente a Les Halles). La stazione della metropolitana di Covent Garden era l'unica chiusa la domenica perché nessuno ne faceva uso. Oggi si stenta a crederci: la piazza centrale (disegnata da Inigo Jones) è affollata di giovani, i negozi di frutta e verdura e i magazzini sono stati rimpiazzati da boutique, studi, ristoranti e raffinate drogherie. Al centro di tutto ciò sta la Royal Opera House, completamente rinnovata, nel cui progetto gli architetti Jeremy Dixon e Edward Jones hanno integrato con intelligenza la vecchia Floral Hall, facendone uno spazio accessibile tanto a chi va all'opera che ai passanti. Il successo ottenuto nella rivitalizzazione di quest'area, rimasta a lungo abbandonata al suo destino, serve da esempio agli architetti e ai pianificatori che ora si stanno occupando del deteriorato complesso culturale postbellico nel South Bank del Tamigi.

Cosa pensa delle celebrazioni per il millennio? La ragione per cui gli inglesi hanno festeggiato il millennio con tanta passione ha a che fare con il meridiano 0 di Greenwich dal quale si parte per calcolare il tempo nel pianeta o è una semplice dimostrazione della vostra ritrovata fede nello spirito della modernità?
Penso innanzitutto che vi sia ben poco 'millenarismo', in senso stretto, molto poco di apocalittico (malgrado su questo tema il British Museum abbia preparato una notevole mostra storica) e, stranamente, poca speculazione sul futuro. I festeggiamenti ufficiali del governo al Dome di Greenwich si collocano nella tradizione di autocompiacimento nazionale che risale alla Esposizione Universale del 1851 e soprattutto al Festival della Gran Bretagna del 1951, anche se in un clima economico e politico completamente cambiato.

1

La costante incapacità dei governi di costruire una solida base interna a sostegno della nostra realtà mercantile nel mondo, in cui il mercato degli europei gioca un ruolo sempre più importante, e la loro difficoltà nel porsi di fronte a un'identità nazionale in cambiamento, sono inevitabilmente sfociate in strategie di evasione e di compromesso. Al Dome le antiquate affermazioni di indipendenza e di creatività nazionali (incasellate nell'idea della 'fredda' Inghilterra), servono soprattutto a mascherare la povertà di immaginazione, l'assenza di ambizioni intellettuali e un mercantilismo chiassoso. Per trovare le incontestabili prove della vivacità della cultura artistica e delle legittime aspirazioni della gioventù dobbiamo guardare altrove. Gli oltre ottocento milioni di sterline spesi per il Dome di Greenwich soddisfano ben poco i bisogni spirituali di una popolazione che gode sì di un'inattesa prosperità materiale, ma è sempre più in conflitto con se stessa e col passato. Il Dome, come monumento dell'orgoglio nazionale, semplicemente non è pertinente e conferma l'evidenza della sostituzione della "cultura del consenso" del periodo postbellico con la "cultura del consumo", nella quale le multinazionali hanno un ruolo dominante.

Pensa che il Regno Unito sia ancora effettivamente unito? Ha senso dire che l'adozione di una prospettiva moderna e cosmopolita potrebbe avere il tacito scopo di distrarre da problemi seri e pressanti come quello dell'identità inglese o britannica?
C'è un ampio dibattito sul senso dell'essere o meno 'britannici', alimentato anche dalla costituzione delle Assemblee Nazionali in Inghilterra e nel Galles (e, come tentativo, nell'Irlanda del Nord). Gli inglesi, per esempio, di recente hanno cominciato a sbandierare la croce di San Giorgio in tutte le occasioni, come negli stadi, cosa che richiama e ravviva i sentimenti patriottici. Dobbiamo anche fare i conti con il fatto che una buona parte della popolazione – di solito concentrata nelle grandi città – è di provenienza non europea (spesso afrocaraibica o asiatica) ma si riconosce legittimamente e pienamente come 'britannica'. Questo è soprattutto vero per i giovani, la seconda o terza generazione di immigrati, che si identificano interamente con la cultura del paese in cui sono cresciuti.

Bene, vedo che dobbiamo fare i conti con il fallimento, almeno per certi aspetti, del Dome (anche della Grande Ruota?) e posso immaginare che ciò sia collegato, come lei dice, a considerazioni nazionalistiche. Ma che ruolo ha la cultura in tutto ciò? Che opinione ci si può fare dall'esterno dell'attuale situazione a Londra? E cosa ci può dire della nuova interazione tra musica e arte? O riguardo alla nostra visione continentale ed europea di Damien Hirst, quale indiscussa guida intellettuale? Tutti abbiamo visto l'ormai famosa mostra "Sensation", a Londra o a Berlino.

Sappiamo anche del grande scandalo al Brooklyn Museum di New York e che in Australia la mostra è stata cancellata. Forse per prima cosa dovremmo parlare un po' della personalità di Damien Hirst e discutere poi la situazione più estesamente, in termini generali.
Lei ha tutti i diritti di vedere in Damien Hirst la figura preminente della scena artistica inglese negli anni '90. È stato insieme artista e star dei media, impresario e direttore di museo, critico e pubblicista. Con uno spirito imprenditoriale quasi tatcheriano ha prontamente esteso le sue attività nelle sfere contigue della musica, del cinema e della vita notturna.
La cosa più importante è che ha creato una serie di immagini memorabili, dallo squalo in salamoia alla mucca sezionata, e situazioni senza fine capaci di rivitalizzare una televisione e una stampa assetate di sensazioni. Come gli artisti pop negli anni '60, Hirst e i suoi contemporanei hanno capito perfettamente l'importanza dei media e della pubblicità (Charles Saatchi è stato il suo primo sostenitore importante!) e hanno prontamente creato una certa complicità con il capitalismo consumistico, specialmente con le industrie di moda, consapevolmente orientate al mercato dei giovani. Non sorprende quindi che le mostre abbiano il 'marchio' delle birrerie e delle distillerie o che le opere degli artisti siano commissionate per la televisione e messe in vendita nelle catene di negozi di arredamento. In certe situazioni la confusione tra arte e vita è totale: per me, l'immagine di Tracy Emin che pubblicizza una nota marca di gin all'aeroporto di Heathrow costituisce l'emblema perfetto del matrimonio tra fantasia e commercio.

Pensa che il pubblico consideri queste nuove tendenze una sorta di approccio filosofico all'idea di 'lifestyle'?
Sì, nel senso che questi artisti hanno risposto alla sfida posta dall'operare criticamente all'interno dei parametri della cultura consumistica.

Pensa che "Sensation" abbia rappresentato bene questa nuova corrente artistica?
Penso abbia segnato un momento importante della vita culturale di Londra, ma le circostanze del suo allestimento, alla Royal Academy di Londra, hanno probabilmente siglato la fine più che l'inizio del fenomeno degli Young British Artists (yBas): la maggior parte di loro era già più che trentenne e quindi non rappresentava più le ultime generazioni (anche se non sono così sicuro che verranno superati dai Neurotic Realists come prevede Saatchi). Come ha sottolineato più di un osservatore, probabilmente i visitatori della mostra alla Royal Academy avevano visto già tutto prima o lo vedevano per la prima volta. Inoltre, molti degli stessi artisti erano già andati oltre e stavano compiendo incursioni in altri campi come il cinema, la musica e la moda.

**Questo è un particolare interessante, pensando alla controversia che ha suscitato il progetto di portare "Sensation" all'estero. Il sindaco di New York, Giuliani, voleva ritirare i fondi pubblici stanziati per il Brooklyn Museum, o qualcosa del genere. E che dire delle reazioni in Australia, arrivate al punto di far cancellare la mostra a Canberra?
Che parte hanno in tutto ciò le considerazioni etiche e religiose? Oppure all'estero ci sono ostacoli legali alla libertà di espressione che invece si gode a Londra?**
Penso che in entrambi i casi i problemi siano stati legati alla situazione locale. A New York, per esempio, il problema era chiaramente politico, poiché l'opera giudicata pretestuosamente blasfema e offensiva, ancor prima dell'apertura della mostra, era l'immagine della Vergine Maria di Chris Ofili e probabilmente Giuliani voleva agganciare i voti cattolici. Volendo per un momento essere cinico, direi che la strategia promozionale di tutto il progetto è stata coordinata con molta cura fin dall'inizio. Anche a Londra, prima dell'apertura della mostra, alla stampa sono state date le fotografie di Marcus Harvey, ovvero i ritratti dell'omicida di bambini Myra Hindley, montate con le impronte delle mani dei bambini su tela: non può certo sorprendere che questa immagine abbia costituito il pretesto per scatenare l'indignazione pubblica. Dobbiamo anche ricordare che la mostra è stata concepita, selezionata e controllata dal più importante magnate della pubblicità in Gran Bretagna, responsabile negli anni '80 dell'immagine elettorale del Partito Conservatore. Non voglio dir niente sui singoli artisti, inclusi o esclusi dalla mostra, perché "Sensation" ha segnato comunque un momento di grande importanza nell'arte britannica, dico solo che la confezione era molto intrigante, bisognava solo aprirla con attenzione!

Molti artisti britannici oggi incorporano elementi 'stranieri' nelle loro opere. Pensa che sia un mezzo per intensificare le tensioni interne?
Sì, è così: ho curato una mostra in Svezia proprio su questo tema, prendendo spunto da una selezione di artisti le cui radici non sono britanniche né europee, e che mettono nelle loro opere dei riferimenti insoliti. Ma penso che sia un fenomeno più ampio, dove gli artisti, ovunque siano, tendono ad adottare un approccio sempre più antropologico al loro lavoro, e prendono il proprio corpo, la loro biografia, o la loro situazione presente come punto di partenza della loro ricerca. Talvolta non è facile distinguere la loro vita dalla loro arte. Questo è particolarmente vero per artisti come Gillian Wearing, che vuole apparire vicino alla gente dei suoi documentari, come Georgina Starr che (giocando col suo nome) è l'unica propugnatrice del suo stesso club di ammiratori o come Tracy Emin le cui "verità domestiche" appaiono talvolta più estranee della fiction.

Che rapporto c'è oggi tra Londra e New York per quanto riguarda gli artisti? C'è sempre quella specie di mutua attrazione tra le due città oppure si è creata una certa distanza? Agli artisti inglesi interessa ancora esibirsi a New York?
La maggior parte dei più importanti Young British Artists ha tenuto mostre a New York molto presto. Barbara Gladstone organizzò nel 1992 una mostra collettiva molto pubblicizzata; Damien Hirst e Gary Hume tennero delle personali molto importanti in gallerie commerciali a metà degli anni '90; ci fu poi l'iper pubblicizzata collettiva "Brilliant!" al Walker Art Center di Minneapolis, nel 1995, che in qualche modo definiva il contesto della nuova arte inglese e riprendeva la mostra tenutasi negli anni '60 sempre al Walker che per prima fece conoscere al pubblico americano la Pop Art inglese. Naturalmente l'ossessione inglese per la cultura americana risale agli anni '50 ed è profondamente radicata nella musica, nella moda e nei media come nell'arte 'colta' e in quella commerciale. Da questo punto di vista Londra ha fatto spesso da intermediario tra New York e le città europee. L'influenza culturale americana in Inghilterra è tanto invadente quanto indefinibile, in parte perché sembra parlare la stessa lingua.

Cerchiamo ora di capire dove sta muovendosi l'arte inglese. Pensa che ciò di cui oggi siamo testimoni non sia altro che un fuoco di paglia? Ci sono prospettive solide per il futuro?
La risposta a questa domanda ha a che fare con le strutture di vendita, promozione e distribuzione dell'arte contemporanea. Se guardiamo di nuovo agli anni '60, vediamo che ci fu un'esplosione di attività e di fermento dei media attorno all'immagine della "Swinging London" nella seconda metà del decennio, seguita poco dopo da un calo di attenzione e di interesse pubblico. La mancanza di un seguito può essere attribuita tanto alla volubilità dei media che consumarono rapidamente il potenziale di attrazione dell'arte contemporanea, quanto alla mancanza di sostegno da parte dei collezionisti e delle istituzioni pubbliche. Mancò anche, e manca tuttora, il sostegno che si dovrebbe dare al dibattito intellettuale, al di fuori degli angusti confini delle scuole d'arte.

A quel tempo l'ICA aveva un ruolo importante, era una specie di club di cervelli, non è vero?
E' più vero per la vecchia ICA, quelle delle discussioni dell'Indipendent Group nei primi anni '50, che non per quella rinnovata e trasferita nel Mall, degli anni '60. Ma in ogni caso l'ICA ha continuato a lungo a essere il crogiolo delle nuove tendenze artistiche radicali: quando i giovani artisti di successo iniziavano a vendere le loro opere, riuscivano a piazzare un'opera in ciascuna delle principali gallerie pubbliche, nell'ordine, al British Council, all'Arts Council, alla Contemporary Art Society (che acquisisce le opere per presentarle successivamente in collezioni pubbliche) e alla Tate Gallery. Dopodiché le possibilità di vendere ancora o di vendere per la prima volta ad altre istituzioni si riducevano sensibilmente e i giovani artisti erano costretti a dipendere dall'iniziativa delle poche gallerie private che promuovevano vendite e mostre all'estero (fino agli anni '80 gallerie come Waddington e Lisson registravano vendite a collezionisti stranieri superiori al novanta per cento). Si dice che Richard Long dovette tenere più di cinquanta mostre all'estero prima che gli venisse offerta la sua prima personale in Inghilterra in uno spazio finanziato con fondi pubblici (la Whitechapel Art Gallery, nel 1972). Ma sono convinto che negli ultimi anni la situazione sia un po' migliorata e, se c'è un elemento che fa la differenza, questo è la creazione della Lotteria Nazionale che negli ultimi cinque anni ha prodotto fondi per una raffica di edifici dedicati alle nuove arti in tutto il Paese, parecchi dei quali aperti proprio in occasione del nuovo millennio. Il modo in cui questa lotteria è stata concepita ha creato una marea di problemi (nella deliberata assenza di una direzione politica) e anche il modo in cui funziona (con il divieto dell'investimento dei proventi, fino a poco tempo fa), ma è già chiaro che finanziamenti di questo calibro hanno il potenziale di trasformare la scena artistica inglese.

Charles Saatchi ha avuto una parte in tutto ciò?
Ha avuto un ruolo fondamentale nel passato, come pioniere e apripista, ma penso che il futuro stia nella diversificazione. Ora c'è bisogno di istituzioni nuove, solide e robuste, di rivitalizzare le vecchie, specie nelle regioni, e di creare una nuova generazione di collezionisti. Parallelamente c'è bisogno di un maggior internazionalismo della scena artistica e soprattutto di smettere di ricollegarsi alla solita "relazione speciale" con gli Stati Uniti! Qualunque cosa l'attuale amministrazione laburista possa dire o fare, l'Inghilterra rimane il Paese più centralista d'Europa e ben poco è stato fatto per cambiare. Basta pensare a cosa sono riusciti a fare i francesi, con tutte le loro tradizioni giacobine, da che hanno iniziato sul serio il decentramento. Può sembrare incredibile, ma non riesco a pensare a nessun singolo museo fuori Londra, a eccezione della National Gallery of Modern Art di Edimburgo, che abbia una politica culturale e uno stanziamento annuale mirati a creare sistematicamente (in opposizione agli inglesi) una collezione internazionale di arte contemporanea (il mercato dell'arte contemporanea, per esempio, è tuttora risolutamente centrato su Londra). Per quanto riguarda le regioni, forse la prospettiva più interessante è quella di convertire i Baltic Flour Mills di Gateshead in quello che dovrebbe diventare il più grande spazio per mostre temporanee di arte contemporanea fuori Londra. Quando aprirà al pubblico, nell'autunno del 2001, offrirà un'ampia gamma di attività, coinvolgendo artisti locali e stranieri. Ma neanche qui esiste un programma chiaro per creare una collezione permanente. L'evento principale tra tutte le attività ispirate dalla Lotteria sarà inevitabilmente l'apertura di Tate Modern a Bankside, nel maggio di quest'anno (architetti Herzog e de Meuron). Di colpo Londra avrà uno degli spazi dedicati alle mostre di arte contemporanea più interessanti nel mondo e la giusta sistemazione per una collezione che è cresciuta tanto da gareggiare per il terzo o quarto posto, dopo il Museum of Modern Art di New York e il Centre Pompidou. A prescindere da tutto il resto, la sistemazione della Tate in una vecchia centrale elettrica Art Déco è di grande effetto: il museo sarà collegato alla cattedrale di St Paul e alla City, sulla riva opposta, con un nuovo ponte pedonale disegnato da Sir Norman Foster.

2

Qual è stato il ruolo di Saatchi nello scenario dell'arte contemporanea inglese? Che tipo di collezionista è, per esempio? Come possiamo confrontarlo a collezionisti più tradizionali come Peter Ludwig a Colonia o Giuseppe Panza di Biumo a Milano?
Per prima cosa Charles Saatchi e la moglie di allora, Doris, con le loro mostre di arte minimalista americana, negli anni '80 e di arte contemporanea tedesca e inglese, determinarono un nuovo standard in termini espositivi e di accessibilità. Lo spazio che scelsero, una ex fabbrica di colori nella zona nord di Londra, aveva uno spirito più affine a una Kunsthalle tedesca che ogni altra cosa esistente a Londra a quel tempo, e così erano i programmi delle mostre. Saatchi si distingue nettamente dai collezionisti tradizionali, per essere anche un uomo d'affari, uno speculatore e un agente pubblicitario. Ma non è possibile dubitare né della sua passione né del suo acume in materia. Gli si può perfino perdonare l'esagerazione di aver consentito a una recente pubblicazione di opere della sua collezione di uscire con il titolo *Il decennio di Saatchi*.

1 Il Millennium Bridge, di Foster and Partners. Fotomontaggio di una vista notturna del ponte verso la Cattedrale di St Paul (foto Jeremy Young/GMJ).
2 L'asta flessibile di Ron Arad, alta 50 metri, oscilla al vento sulla sponda del Tamigi, a Canary Wharf. Con la cima luminosa crea un nuovo punto di riferimento per Londra (foto Nicholas Kane/Arcaid).

1 The Millennium Bridge, by Foster and Partners. Photomontage of a nocturnal view of the bridge towards St Paul's Cathedral (photo Jeremy Young/GMJ).
2 Ron Arad's flexible pole, 50 metres high, bends in the wind on the Thames bank at Canary Wharf. With its luminous top, it creates a new landmark (photo Nicholas Kane/Arcaid).

Essere acquistati da Saatchi incide nella carriera di un artista?
Certamente, anche se può esserci il rovescio della medaglia. Per esempio Saatchi non espone necessariamente le opere che compra e questo le può far scomparire dalla circolazione, e dagli occhi dei contemporanei, per alcuni anni (la stessa cosa è accaduta alle opere di molti scultori della 'New Generation', comprate all'ingrosso dal collezionista Sir Alistar McAlpine negli anni '60 e poi scomparse dalla circolazione per circa vent'anni). Ancora più sconcertante è la propensione di Saatchi ad acquistare il lavoro di un artista in blocco – meglio se direttamente nel suo studio, con i dipinti ancora freschi – e di disporne poi a suo imprevedibile piacere. Questo atteggiamento ha irritato profondamente artisti come Sandro Chia e Sean Scully che si sono molto lamentati per il fatto che il loro lavoro sia stato poi scaricato sul mercato senza tante cerimonie, cosa che fa sorgere legittima la questione della distinzione tra collezionismo e mercato. Eppure Saatchi ha dato preziosi incoraggiamenti ai giovani artisti appena usciti dalle scuole d'arte, attraverso mostre, cataloghi, acquisti e commissioni, e si è mostrato molto generoso (quali che siano i suoi fini ultimi) nel dare via o mettere all'asta parti della sua collezione, con l'intento di suscitare interesse nell'arte contemporanea o di dotare gli studenti di borse di studio.

Parlando di nuovi media, com'è la situazione attuale a Londra? Gli artisti hanno a disposizione tutti gli strumenti necessari? Esistono istituzioni che sostengono questo genere di lavoro?
In questo campo, negli ultimi cinque anni, c'è stato uno sviluppo enorme e penso che gli artisti londinesi siano particolarmente avvantaggiati dalla presenza di industrie fiorenti di comunicazione televisiva e di pubblicità che continuano a dimostrare grande vitalità e creatività. Il nuovo cinema Lux (erede della Filmmakers' Cooperative londinese, per lungo tempo centro indiscusso dei videoartisti), recentemente inaugurato nell'East End di Londra, si è rapidamente trasformato in un punto focale per questo campo di attività. Ma è interessante notare che questi giovani artisti prendono i nuovi media per scontati, non li considerano giochi o magie, ma strumenti quotidiani di un nuovo linguaggio. Il successo raggiunto da film o videoartisti come Douglas Gordon, Isaac Julien e Steve McQueen ha spronato ancora di più lo sviluppo del settore.

La gente si mostra sensibile alla rivoluzione telematica? A Londra c'è lo stesso boom di Internet come in alcuni paesi dell'Europa occidentale?
Certo, senza dubbio. Non posso citare le statistiche, ma è certo che, rispetto agli standard europei, una percentuale notevole di popolazione possiede o ha accesso a un Personal Computer. Molti artisti usano già strumenti informatici per creare e non solo per informarsi o comunicare. C'è già una tradizione: Richard Hamilton è un importante pioniere e sperimentatore in questo campo, un uomo che viene a ragione guardato con profondo rispetto dai giovani artisti di oggi.

Quale pensa che sia il ruolo dei media come veicolo di espressione artistica?
È la questione del mezzo che è divenuta irrilevante, salvo per coloro che si aggrappano all'idea antiquata della superiorità della pittura su tela. Voglio aggiungere qualcosa riguardo ai media, che ha a che vedere coi mezzi di persuasione di massa. I giornali inglesi e poi la televisione erano sempre pronti a cogliere le apparenti assurdità e le occasionali pretenziosità del mondo dell'arte contemporanea; in particolare adoravano stigmatizzarne gli aspetti più sensazionalistici.
Negli ultimi dieci anni, però, gli stessi media hanno adottato una linea meno ostile e più ambivalente nei confronti dell'arte contemporanea e questo, a sua volta, ha aperto nuove opportunità alla pubblicità e alla promozione; un esempio è il premio Turner offerto ogni anno dalla Tate Gallery agli artisti al di sotto dei trentacinque anni di età. Anche i politici si sono resi conto che la cultura ha valore pubblicitario, anche se questa può risultare un'arma a doppio taglio. L'atteggiamento filisteo rimane, ma si è anche creata una nuova complicità.

C'è la stessa stretta relazione tra architettura, arte e progettazione che vediamo in Giappone, per fare un esempio? Ci sono artisti come Dani Karavan che si sono in un certo senso specializzati in opere d'arte per spazi pubblici?
Nel complesso direi di no. Direi che qui gli architetti hanno più rapporto con gli ingegneri che con le belle arti o le arti applicate e questo ha a che vedere con l'attuale ossessione per l'high-tech, il vetro e le strutture in acciaio. Spero di non dovermi contraddire subito se dico che c'è stato un enorme sviluppo nell'ambito delle sculture pubbliche, negli ultimi cinque anni, sfociato in alcuni progetti molto fantasiosi, uno sviluppo che ha coinvolto soprattutto la generazione dei New British Sculptors, emersa negli anni '80, che si è ben adattata ai lavori su grande scala (penso a Tony Cragg, Richard Deacon, Bill Woodrow, Alison Wilding, David Mach, Richard Wentworth, Shirazeh Houshiary e molti altri). Forse tra tutti va menzionato il gigantesco *Angel of the North* di Antony Gormley, innalzato in posizione dominante all'entrata delle autostrade per Gateshead e Newcastle e che è diventato una specie di mascotte molto popolare nel nord est dell'Inghilterra. Organizzazioni come la Public Art Development Trust e la Public Art Commissioning Agency, o i progetti della sezione arte e architettura della Royal Society of Arts hanno contribuito notevolmente a riunire insieme artisti, architetti e pianificatori e si sono dati molto da fare per stimolare una coscienza pubblica su questi temi.

1

Pensa che una rivista come *Domus*, aperta a tutti gli aspetti dell'arte, dell'architettura e del design, sarebbe possibile in Inghilterra?
Forse, data l'attuale atmosfera di fiducia e di ripresa economica. Per esempio è significativo che una rivista di arte contemporanea come *Frieze* ora dia spazio a tutti gli aspetti della cultura visuale e che anche la stampa nazionale (in particolare i quotidiani di qualità che hanno i supplementi settimanali) con le rubriche 'Lifestyle' dedichi sempre più spazio all'arte, all'architettura, al design, all'ambiente, all'urbanistica e alle relative questioni.
Inoltre c'è una sorprendente crescita per numero e qualità di riviste 'Lifestyle' più o meno specializzate, rivolte a un pubblico più o meno giovane.

Quali prospettive culturali ha l'Inghilterra (o meglio la Gran Bretagna) nel contesto europeo?
Questo dipenderà inevitabilmente dagli sviluppi politici ed economici e, devo dire che in questo momento sono abbastanza pessimista sulle nostre possibilità di piena integrazione in Europa entro i prossimi anni. Ritengo che il maggior pericolo per la nostra prosperità e il nostro benessere culturale stia nel crescente isolamento e nel senso di autosufficienza.

Pensa dunque che l'integrazione in Europa verrà limitata dalle tradizioni culturali angloamericane?
Temo proprio di sì. L'aspetto positivo è che ci stiamo muovendo verso una miglior comprensione delle differenze culturali ora presenti nelle nostre isole e della ricchezza delle diverse tradizioni alle quali dovremo essere capaci di attingere. Diciassette milioni di persone che oggi vivono in Europa hanno le loro radici culturali in altre parti del mondo: credo che questa sia una grande opportunità per imparare qualcosa di più di noi stessi e degli altri. È un buon momento per rivisitare il progetto del moderno e per riesaminare i contributi degli artisti che sono stati ignorati o relegati ai margini della storia convenzionale. La riconsiderazione da parte europea del proprio passato coloniale è legata all'intero processo d'integrazione interna e dovrebbe procedere di pari passo con l'espansione dell'Unione europea a est.
In Inghilterra c'è una crescente consapevolezza di tutto ciò, come è evidente dal lavoro dell'Institute of International Visual Arts (inIVA), il cui scopo specifico è di stimolare la comunicazione tra artisti, curatori e critici, a mo' di sfida contro la chiusura dei circuiti dell'arte contemporanea mondiale. Questo non è che un esempio, istituzionale, degli aspetti del rinascimento culturale in Gran Bretagna che potrebbe avere ben maggiori implicazioni per la nuova Europa.

Domus 826 Maggio *May* '00

Per finire, posso chiederle di darmi una sintetica definizione di ciò che è oggi la Gran Bretagna, di ciò che oggi è Londra e se è un grande centro cosmopolita, aperto ai temi culturali più importanti?
Penso che oggi sia più adatto parlare di fusione di culture come effetto di una società multiculturale emergente. È il risultato della fusione del passato con il presente, dell'integrazione di tradizioni culturali differenti e dell'espressione della più ampia varietà di forme artistiche. Le nostre idee di cultura 'alta' e 'bassa' (e anche di educazione) si sono allargate fino ad abbracciare larghe fasce della comunità che non erano mai state incluse prima d'ora o che si erano sentite deliberatamente escluse dal dibattito. Questo fenomeno sembra abbastanza forte da accogliere in sé posizioni di differenza e di dissenso. Nei miei lampi di ottimismo quindi talvolta credo che stiamo per creare una cultura vivace e democratica, non un passivo conformismo ma un'attiva e curiosa partecipazione nella pienezza delle umane relazioni.

London seems now to occupy a big place in the cultural landscape of Europe. We continental Europeans are fascinated with the idea of London, in the new millennium. We have the feeling that it corresponds to our idea of a great contemporary city, that has begun to emerge from a period of somnolence. I should like you to give us your impressions of the new climate that seems to be associated with London, at the turn of the millennium, and of the new spirit which has infected a lot of people in England. So, what would London say to me now, and what are the physical changes which have affected the city?
These may be two separate questions. Starting with the first of them: I think that any visitor returning to London, after a period of some years, would be astonished by the number of people on the streets, day and night, the contrasts between wealth and poverty, and the ethnic diversity of the crowds, many of them living here, but up to fifty per cent of whom (in central London, at least) are foreign tourists, according to a recent survey. In particular, there is a seemingly all-pervasive youth culture, that is cosmopolitan in feel and somewhat reminiscent of the much more localised scenes in Carnaby Street and the King's Road, in the 1960s.

Do you think Damien Hirst is right, when he puts the emphasis on the so-called New British Pop Art?
Yes, although I would not want to push the analogy too far. There does seem to me to be a similar cross-over to that in the 1960s, between popular music, fashion and design, only now young people have much more money in their pockets. You have only to look at the new-style cafés, clubs, bars and restaurants, which have sprung up all over the place.

Of course, Peter Blake was famously (along with the Beatles), the symbol for this kind of encounter between art and music, in the 1960s. Do you think that there are similar contacts and exchanges, and a similar degree of intimacy, in London today? Or is this more of a social phenomenon or an expression of business-related activities?
I think it is now very difficult to distinguish between the two, and that this is part of the point. In the 1960s, I used to live in Covent Garden, when the area was still dominated by the activities of the central vegetable market (our equivalent to Les Halles). The underground station at Covent Garden was the only one on the whole network to close on Sundays, because there was no one to use it. You would not believe it now, when the central piazza (originally designed by Inigo Jones) is thronged with young people, and the vegetable shops and warehouses have been replaced with boutiques and design studios, restaurants and delicatessens. At the heart of all this is the newly refurbished Royal Opera House, whose architects, Jeremy Dixon and Edward Jones, have cleverly integrated the old Floral Hall into their scheme, as a space which is accessible to operagoers and passers-by, alike. The planners' success, in revitalising this area, which had long been abandoned to a fate of steady decline, sets an example to the architects and developers who are now turning their attention to the run-down post-war cultural complex on the South Bank of the Thames.

What, then of the Millennium celebrations? Do you think that the reason why the British are so keen on celebrating the millennium has something to do with the location of Greenwich on the 0° meridian, from which the standard times of different areas of the globe are calculated? Or is this simply a demonstration of your new-found faith in the spirit of modernity?
I think, first of all, that there is very little 'millenarianism' around, in the ordinary sense – very little of the Apocalyptic vision (despite an admirable historical exhibition on this theme, at the British Museum), and surprisingly little speculation about the future. The government's official festivities at the Dome, in Greenwich, are locked into a tradition of national self-congratulation, going back to the Great Exhibition of 1851 and, above all, the Festival of Britain, of 1951, but in an entirely altered political and economic climate. Successive governments' inability to build a solid base of domestic support on the realities of our trading position in the world, in which the Europeans market plays an increasingly important role, and their unease about our changing sense of national identity have inevitably resulted in strategies of evasion and compromise. At the Dome, outmoded affirmations of national independence and creativity (encapsulated in the notion of "cool Britannia") mostly serve to mask a poverty of imagination, lack of intellectual ambition and blatant commercialism. We need to look elsewhere for the incontrovertible evidence of a vibrant artistic culture and of the legitimate aspirations of the young. The £800 million plus spent on the Dome does little to address the spiritual needs of a people enjoying unexpected material prosperity, but increasingly at odds with itself, and with the past. The Dome, as a statement of national pride, is simply irrelevant and provides clinching evidence of the replacement of the "consensus culture" of the post-war period with a "consumer culture", in which multinational corporations play the leading role.

Do you think we can say that the United Kingdom is still united? Do you think there is a sense, in which it might seem that the espousal of modernism and of a cosmopolitan outlook serve to distract from the more pressingly serious issues of 'English' or 'British' identity?
There is certainly a widespread questioning of the notion of 'Britishness', precipitated by the setting up of National Assemblies, in England and Wales (and, tentatively, Northern Ireland). The English, for example, have recently taken to waving the Cross of St George at all occasions, such as football matches, which call for a display of patriotic sentiment. We also have to reckon with the fact that a sizeable proportion of the population – usually, concentrated in the large cities – is of non-European (often Afro-Caribbean or Asian) extraction, yet quite legitimately regards itself as 'British', in the fullest sense. And this is especially true of young people, who may be second or third generation immigrants and identify entirely with the culture of the country in which they have grown up.

Well, I see that we have to reckon with the failure, on at least one level, of the Dome (the Big Wheel, too?), and I can well imagine that this is related, as you say, to nationalist considerations. But what role does culture play, in all this? What opinion may we form of the present situation in London, from the outside? And what can you tell me about the new interaction between music and art? Or about our continental European view of Damien Hirst, as the real opinion leader? – We have all seen the famous exhibition, "Sensation", in London or Berlin. We know, of course, about the big scandal of the Brooklyn Museum, in

1 Opera di Christina Kubish, *Klang Fluss Licht Quelle*, Berlino, 1999. Esposta alla Hayward Gallery, nella mostra "Sonic Boom – The Art of Sound"(dal 27 aprile al 18 giugno 2000).

1 Work by Christina Kubish, Flang Fluss Licht Quelle, *Berlin, 1999. Shown at the Hayward Gallery, in the exhibition "Sonic Boom – The Art of Sound" (27 April - 18 June 2000).*

New York and have heard about the cancellation of the show in Australia. Perhaps we could first talk a little about the personality of Damien Hirst and then go on to discuss the broader situation, in more general terms.

You are certainly entitled to see Damien Hirst, as the leading figure on the British art scene in the 90's. He has been at once artist and media star, impresario and curator, critic and publicist. In an almost Thatcherite spirit of free enterprise, he has swiftly extended his activities into the related fields of popular music, film-making and club life. Most importantly, he has created a string of memorable images, from pickled shark to dissected cow, and open-ended situations, which have provided an open season for the sensation-hungry press and television. Like the Pop artists in the 1960s, Hirst and his contemporaries have shown a perfect understanding of the importance of the media and advertising (Charles Saatchi was his first important patron!) and quickly engaged in a relationship of some complicity with consumer capitalism – especially, the fashion-conscious industries, orientated towards the youth market. So it comes as no surprise to find that exhibitions are 'branded' by breweries and distilleries or that artists' works are commissioned for television and placed on sale in chain stores for home decoration. In certain instances, the confusion between art and life is complete and, for me, the image of Tracy Emin, featuring in an advertisement for a well-known brand of gin at Heathrow airport, represents a perfect consummation of the union between fantasy and commerce.

Do you think the public consider these newest tendencies as a kind of philosophical approach to the idea of 'lifestyle'?

Yes, to the extent that these artists have consciously responded to the challenge of working critically within the parameters of consumer culture.

Do you think that the "Sensation" exhibition was a good illustration of this kind of new way of artists?

I think it marked an important moment in London's cultural life, and the circumstances of its staging, at the Royal Academy in London, probably signalled the end, rather than the beginning of the phenomenon of the Young British Artists (yBas). Most of these artists were already in their mid-thirties, by then, and no longer representative of the newest generation (though I am not so sure that they are about to be overtaken by the "Neurotic Realists", of Saatchi's imagination). As more than one observer was to remark, visitors to the exhibition at the Academy had probably either seen everything before or were seeing everything for the first time. Besides, many of the artists themselves had already moved on and were making forays into fields such as film, popular music and fashion.

This is an interesting point, in view of the controversy surrounding the plans for touring "Sensation" abroad. The Mayor of New York, Mr.Giuliani, wanted to withdraw public funding from the Brooklyn Museum, or something of the kind. And what do you make of the reactions in Australia, leading to the cancellation of the proposed showing of the exhibition in Canberra? What part did religious or ethical considerations play, in all this? Or were there legal obstacles abroad to the kind of freedom of expression which you currently enjoy in London?

I think the problems were mainly local, in each case. In New York, for instance, the issue was clearly political, since the work which caused offence, in advance of the opening, was Chris Ofili's allegedly blasphemous image of the Virgin Mary, and it may be surmised that Giuliani was angling for the Roman Catholic vote. If I were to be cynical, for a moment, I would say that the promotional strategy for the entire project had been carefully co-ordinated, from the start. Even in London, before the opening of the exhibition, the press had been supplied with photographs of Marcus Harvey's portrait of the child murderer, Myra Hindley, built up with the impressions of children's hands on canvas, and this image, unsurprisingly, became the main focus of public protest. And we have to remember that the exhibition was conceived, selected and controlled by the leading advertising magnate in Britain, who was responsible for the Conservative Party's electoral image, in the 1980s. Now I do not want to say anything about individual artists being in or out of the exhibition, because "Sensation" marked an extremely exciting moment in British art, but the package was a highly intriguing one, if you take care to unwrap it carefully!

Do you think many British artists now use this device of incorporating 'foreign' elements into their work, as a means of heightening the internal tensions?

Yes I do, and I have just done a small exhibition in Sweden on this very theme, taking work by a selection of artists who have non-British or non-European roots, and who include a range of unusual referents in their work. But I think this is also a wider phenomenon, in that artists everywhere are increasingly adopting an anthropological approach to their work and taking their own body, their biography or their current situation as the starting-point for their investigations. Sometimes, you cannot easily distinguish between their lives and their art. This is particularly true of certain artists such as Gillian Wearing, who makes a point of featuring alongside the real people in her documentary fictions, Georgina Starr, who (in a play on her own name) is the sole progenitor of her own fan club, and Tracey Emin, whose "home truths" sometimes loom stranger than fiction.

1

What is the relationship now between London and New York, as far as the artists are concerned? Is there the same kind of mutual attraction, or is there some distance between the two cities? Are British artists still interested in going to New York, and showing there?

Most of the leading Young British Artists exhibited in New York, quite early on. Barbara Gladstone organised a much publicised group show, in 1992, and Damien Hirst and Gary Hume both had prominent solo exhibitions in commercial galleries, in the mid-1990s; then, there was the much-hyped group show, "Brilliant!", at the Walker Art Center, in Minneapolis, in 1995, which provided something of a context for the new British art and was itself a throwback to an exhibition at the same institution, in the 1960s, which had first introduced British Pop Art to an American public. The British obsession with American popular culture goes back to the 1950s, of course, and is rooted in popular music, fashion and the media, as much as 'fine' and commercial art. In this respect, London has often played the role or intermediary between New York and other European cities. The American cultural influence in Britain is as pervasive as it is difficult to pin down – partly, because it seems to speak the same language.

Let's move on to have a look at where British art may be going. Do you think that what we are witnessing now is anything more than a flash in the pan? Are there solid prospects for the future?

I think the answer to this may have something to do with the structures for the sale, promotion and distribution of contemporary art. If we look back to the 1960s again, there was an explosion of activity and media excitement around the notion of "Swinging London", in the second half of the decade, followed, soon after, by a slackening of public interest and attention. The lack of follow-through may be attributed, as much to the fickleness of the media, which swiftly exhausted the sensationalist potential of contemporary art, as to the lack of sustained support from collectors and public institutions. There was also – and still is – a lack of sustained intellectual debate, outside the narrow confines of the art schools.

I thought the ICA played quite a role at the time, as a kind of brain club?

That was truer of the old ICA, at the time of the Independent Group discussions in the early 1950s, than of the revamped institution, after its move to the Mall, in the 1960s. But the ICA continued for a long time to be the place where radical new art was given its first public airing. When successful young artists came to selling their work, they would place a significant piece with each of the major public collections, in the following order: the British Council, the Arts Council, the Contemporary Art Society (which acquires work for subsequent presentation to public collections) and the Tate Gallery. After that, their chances of repeat sales or of first-time sales to another British institution were significantly reduced, and they were forced to depend on the initiative of one of only a handful of commercial galleries which actively promoted sales and exhibitions work abroad. (Commercial galleries, such as Waddington's and the Lisson were recording sales of up to 90 per cent to foreign collectors, well into the 1980s). It is said that Richard Long had to wait until he had held up to fifty exhibitions of his work abroad, before he was offered his first solo exhibition in a publicly funded space in Britain (the Whitechapel Art Gallery, in 1972). I do believe that the situation has improved somewhat, of late, years, and if any single factor is going to make a real difference, it is the creation of a National Lottery, which for the past five years or so, has been generating funds for a burst of new arts buildings all over the country, several of them timed to open with the new millennium. There are plenty of problems with the way in which this Lottery was conceived (in the deliberate absence of political direction) and is set up (with a ban on revenue funding, until recently), but it is already clear that expenditure on this level has the potential to transform the arts scene in Britain.

2

Has Charles Saatchi played a role in this?

A crucial one, in the past, as a pioneer and as a pace-setter, but I believe that the future lies in diversification. What are needed now are the healthy growth of new institutions and the revitalisation of old ones – especially in the regions – and the education of a new generation of collectors. Hand in hand with this, there needs to be a much greater internationalisation of the artistic scene – and let's not merely harp on about the "special relationship" with the United States! Whatever the current Labour administration may do or say, Britain remains the most centralised country of a comparable size in Europe, and not nearly enough has been done to change this, just think what the French, for all their Jacobin traditions, have been able to achieve, since they started to take decentralisation seriously! Incredible as it may seem, I can think of no single museum outside London, with the exception of the Scottish National Gallery of Modern Art in Edinburgh, which has a policy and an annual allocation for systematically building up a collection of international (as opposed to British) contemporary art. (The contemporary art market, for instance, is still resolutely centred on London). In the regions. Perhaps the most enticing prospect is offered by the project to convert the former Baltic Flour Mills, in Gateshead into what will become the largest temporary exhibition space for contemporary art outside London. When it opens to the public, in autumn 2001, Baltic will offer a wide range of activities, involving artists from the entire region and abroad. Yet here again, there are no clearly formulated plans for a collection. The crowning event, in all the Lottery-inspired building activity will inevitably be the opening of Tate Modern, at Bankside, in May this year (architects: Herzog and de Meuron). At a stroke, this will endow London with one of the most exciting spaces for exhibiting contemporary art in the world and a fit setting for a collection, which has grown in importance to vie for third or fourth place, after the Museum of Modern Art, in New York and the Centre Georges Pompidou. Quite apart from anything else, the setting of the Tate, in an old Art Déco power station, is highly dramatic, and the Museum will be joined to St Paul's Cathedral and the City, on the opposite bank, by a new footbridge, designed by Sir Norman Foster.

What has been Saatchi's role on the British contemporary art scene? What kind of collector is he, for example? And how does he compare with different, but more traditional collectors, such as the late Peter Ludwig, in Cologne, and Giuseppe Panza di Biumo, in Milan?

First of all, Charles Saatchi and his then wife, Doris, set new standards of display and accessibility, with their influential exhibitions of American Minimalist art, in the 1980s, and of contemporary German and British art. The space that they established, in a converted paint factory in North London, was closer in feeling to that of a German Kunsthalle than anything else in London at the time, and so was the programme of exhibitions. Saatchi is rather different from the traditional breed of collector, in that he is also a businessman, a speculator and advertising agent. But there is no doubting either his passion or his acumen, in all these areas. It may even be pardonable hyperbole, for him to allow a recent publication of British works in his collection to go out under the title of The Saatchi Decade.

Does the fact of being purchased by Saatchi in itself do anything for an artist's career?

Yes, it unquestionably does, though there are snags. One of these is that Saatchi does not necessarily exhibit the work that he buys, and this may effectively remove it from circulation, and from the eyes of contemporaries, for a number of years. (The same thing happened to the work of many New Generation sculptors, which was bought wholesale by the collector, Sir Alistair McAlpine, in the 1960s and then all but disappeared from view for a couple of decades). Still more disconcerting is Saatchi's propensity for buying up an artist's work "en bloc" – preferably, direct from the studio, while the paint is, so to speak, still wet – and disposing of it in a similar, yet unpredictable, manner. This has been a source of intense irritation to artists, such as Sandro Chia and Sean Scully, who have complained about their work being unceremoniously dumped on the market, and it raises legitimate questions about the distinctions between collecting and dealing. Yet Saatchi has given precious encouragement to young artists just out of art school, with exhibitions, catalogues, purchases and commissions, and he has shown considerable generosity (whatever his ultimate motives may be), in giving away or auctioning off parts of his collection, as a means of stimulating interest in contemporary art and endowing scholarships for students.

1, 2 Opere di Brian Eno, *KiteStories*, 1999 e *Lightness*, 1997. Esposte alla Hayward Gallery, nella mostra "Sonic Boom – The Art of Sound" (dal 27 aprile al 18 giugno 2000), (foto Petri Virtanen, Kiasma e Roland Blum).

***1, 2** Works by Brian Eno,* KiteStories*, 1999, and* Lightness*, 1997. Shown at the Hayward Gallery, at the exhibition "Sonic Boom – The Art of Sound" (27 April – 18 June 2000), (photo Virtanen, Kiasma and Blum).*

Talking about new media, what is the current situation in London? Do artists have access to plenty of equipment? And are there institutions which support this kind of work?

There has been huge growth in this area, in the last five years, and I believe that artists in London are particularly well placed to take advantage of the existence there of thriving televisual and advertising industries, which continue to show great creativity and dynamism. The recently inaugurated, new Lux cinema (heir to the London Filmmakers' Cooperative and a long established centre for artists' video), in the East End of London, has rapidly turned into a focal point for activities in this area. What is particularly noticeable, however, is that young artists take these new media for granted, not as playthings, or as magic, but as the workaday tools of a new language. The rise to fame of film and video artists, such as Douglas Gordon, Isaac Julien and Steve McQueen has given added impetus to this development.

Are people susceptible to the telematic revolution? Do you have in London the same kind of Internet boom that we are seeing in some other countries of Western Europe?

Oh, yes. I cannot quote any statistical evidence offhand, but it is certain that, by European standards, a very high proportion of the population owns, or has access to, a PC. Many artists are now using computer media creatively, and not merely for information. There is a tradition for this, of kinds, and I should like to highlight the fact that we have, in Richard Hamilton, one of the outstanding pioneers and experimenters in this field, and someone who deservedly commands the deep respect of young artists today.

What would you say was the role of the media, as an outlet for artistic expression?

It is rather that the question of medium has become irrelevant, except for those who cling to an outmoded belief in the superiority of paint on canvas. There is something more that I would like to say about the media, though and that has to do with the means of mass persuasion. The British newspapers and, more recently, television have always been very quick to pick up on the apparent absurdities and occasional pretentiousness of the contemporary art scene. In particular, they have loved seizing on its more sensationalist aspects. In the last ten years, the media

Domus 826 Maggio *May* '00

1

2

themselves have adopted a less hostile and more ambivalent attitude towards contemporary art, and this, in turn has provided new openings for publicity and promotion, of which the Tate Gallery's annual Turner Prize for artists aged under thirty-five is the most notable example. Politicians, too, have come to realise that culture has publicity value, even if this can be two-edged. The philistinism remains, but a new complicity has been established.

Is there the same close relationship between architecture, art and design that we see in Japan, for instance? Do you have many artists, such as Dani Karavan, who have made something of a speciality of creating works of art for public places?
I would say not, on the whole. I believe that the relationship of architects here is rather to engineers than to fine and applied artists, and this may have something to do with their current obsession with high-tech, glass and steel structures. I hope I am not immediately contradicting myself, though, by indicating that there has been an enormous growth in the public sculpture movement, in the last five years, which has resulted in some very imaginative projects, involving, in particular, the generation of New British Sculptors, who emerged in the 1980s and have adapted very well to working on a large scale. (I am thinking here of Tony Cragg, Richard Deacon, Bill Woodrow, Alison Wilding, David Mach, Richard Wentworth, Shirazeh Houshiary, and many more, besides). Most notable of all, perhaps, is Antony Gormley's giant iron Angel of the North, *which has been erected in a dominating position on the motorway approaches to Gateshead and Newcastle and has become something of a popular mascot, in the North-East region of England. Organisations such as the Public Art Development Trust and the Public Art Commissioning Agency, as well as the Royal Society of the Arts' Art and Architecture scheme have done great work, in bringing artists and architects together and raising public awareness of the issues involved.*

Do you think we could conclude from that, that a magazine like* Domus, *whose pages are open to all aspects of fine art, architecture and design, would be possible in England?
Maybe, in the current atmosphere of confidence and economic resurgence. It is, for instance, significant that a contemporary art magazine such as Frieze *should now be devoting space to all aspects of visual culture and that the national press (particularly, the quality newspapers, which have weekly supplements) should devote an increasing amount of space to art, architecture, design, environmental, planning and related concerns, under the general rubric of 'Lifestyle'. Indeed, there has also been an astonishing growth in number and quality of more or less specialised 'Lifestyle' magazines, addressed to a more or less youthful audience.*

What do you think are the cultural prospects for England (or should we still be saying Great Britain?), in the European context?
Inevitably, this will depend on economic and political developments and, I must say, I am fairly pessimistic, at the moment, about the chances of our becoming more fully integrated into Europe, within the next few years. I consider that the main threat to our prosperity and our cultural well-being lies in a growing isolationism and sense or self-sufficiency.

Do you think, then, that Britain's integration in Europe will be limited by all the traditions of Anglo-America culture?
This is certainly my fear. On the positive side, I think we are moving towards a much better understanding of the cultural diversity which now exists in these islands and the wealth of different traditions on which we should be able to draw. At a time when some seventeen million people living in Europe today have their cultural roots in other parts of the world, I believe we are presented with exciting opportunities for finding out more about ourselves, as well as about others. It is a good time to start rethinking the modernist project and re-examining the contributions made by artists who have been ignored or relegated to the margins of the conventional histories. Europeans' re-evaluation of their colonial pasts is linked to the whole process of internal integration and should go hand in hand with the eastwards expansion of the Union. There is a growing awareness of this potential, in Britain, as evidenced by the work of the Institute of International Visual Arts (inIVA), whose specific aim is to stimulate communication between artists, curators and critics, which challenges the closure of existing networks in the contemporary art world. This is but one, institutional, example of an important aspect of the cultural renaissance in Britain, which could have much wider implications for the new Europe.

Finally, can I ask you kindly to give me a concise definition of what Great Britain is today, what is London today and whether it is a big cosmopolitan centre, open to the most important cultural issues?
Nowadays, I think it would most apt to speak of a fusion culture, which is the product of an emergent, multicultural society. This results from the fusion of past and present, of different cultural traditions and of the widest possible variety of forms of artistic expression. Our notions of 'high' and 'low' culture have expanded, to embrace wide sections of the community who had never before been implicated, or who had felt consciously excluded from the debate. And this phenomenon seems sufficiently vigorous to embrace notions of difference and dissent. In my optimistic moments, I believe, therefore, that we are on the way creating a vibrant and democratic culture, not of passive conformity, but of active and questioning participation in the full range of human concerns.

1, 2 Due opere di Damien Hirst, *Away from the Flock*, 1994 (foto Jay Jopling) e *Mother and Child Divided*, 1993.

1, 2 *Two works by Damien Hirst,* Away from the Flock, *1994 (photo Jay Jopling) and* Mother and Child Divided, *1993.*

M.J. Mardenbergh, Plaza Hotel, New York, 1905-1907

a cura di Gianmario Andreani

“Kostantin S. Mel’nikov e la costruzione di Mosca”

A cura di Mario Fosso
e Maurizio Meriggi.
Skira, Milano, 1999 (pp. 311, s.i.p.).

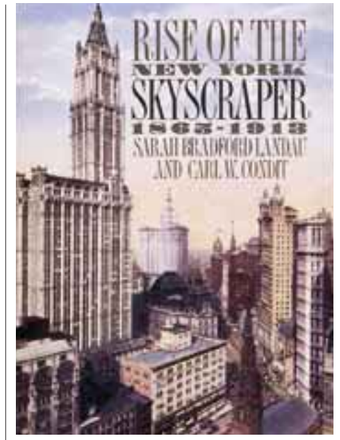
di S. Frederick Starr C’era qualcosa di lievemente bizzarro negli incontri succedutisi quotidianamente nell’arco di una settimana nell’aprile 1967 tra me e Konstantin Mel’nikov. In primo luogo avvennero all’Ospedale Centrale di Mosca, situato fuori mano, in un luogo anonimo nei pressi del centro dell’antica capitale russa.
Poi c’era il fatto che avevo allora ventisette anni, non ero architetto e fino a quel momento avevo avuto modo di vedere un unico edificio di Mel’nikov, la sua casa cilindrica annidata nell’Arbat. Come potevo osare reclamare tempo e attenzione da questo gigante dell’architettura del Ventesimo secolo, sofferente e allora nei suoi settantasette anni? E mentre, nella mia ignoranza, continuavo a tentare di restringere il campo della conversazione all’architettura Konstantin Stepanovič diventava sempre più desideroso di commentare argomenti che potrebbero meglio definirsi come metafisici ed escatologici.
Alla fine avrei scritto due libri e una serie di articoli su quest’uomo fragile, il cui aspetto ascetico sarebbe stato catturato in modo tanto sensibile dal fotografo Henri Cartier-Bresson in una serie di ritratti ripresi subito dopo le mie visite. Ma allora nulla poteva essere più lontano dai miei pensieri. Nel caso migliore potevo essere considerato un turista culturale preparato a vedere il Partenone, che imprevedibilmente si era ritrovato in una stanza con Prassitele.
Solo molto più tardi avrei realizzato che queste conversazioni contenevano osservazioni cruciali per la comprensione della natura dell’arte di Mel’nikov del clima intellettuale e spirituale di Mosca durante gli anni della guerra civile russa e gli anni della Nuova Politica Economica di Lenin. La lingua di Mel’nikov sembrava come provenire da un altro mondo e di questo si trattava. Le parole non costituivano il suo mezzo di espressione privilegiato ed egli le riuniva con cura. Ma era evidente che il suo modo epigrammatico e perfino poetico di esprimersi proveniva direttamente dall’età d’oro prerivoluzionaria, quando si era ritrovato, giovane e impressionabile campagnolo, insieme alla più elevata *intelligentsia* di Mosca alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura. Ecco, direttamente dal salone che teneva Leonid Pasternak, il padre del romanziere, quando vi era rettore, una di quelle voci.
Eppure nulla di quanto Konstantin Stepanovič andava dicendo aveva un carattere etereo. Nel giro delle nostre prime due ore riuscì a scaricare una quantità di ingiurie contro gli ‘acquari’ di Le Corbusier, contro gli sciatti artigiani che avevano distorto le sue intenzioni architettoniche, contro il tradimento di El Lissitskij, contro il barbaro urbanista Posokhin, che abbatteva strade meravigliose esistite per secoli e l’amministrazione di Mosca che stava rovinando i suoi edifici fino a renderli irriconoscibili, contro gli storici russi dell’architettura che avevano completamente equivocato le sue intenzioni di architetto e specialmente contro la congiura dell’Unione Sovietica degli Architetti che l’aveva cacciato dalla professione nel 1937 e ancora confermava quella decisione.
Solo dopo la sua morte, nel 1974, mi sarei accinto a scrivere il libro: *Melnikov: Solo Architect in a Mass Society* pubblicato dalla Princeton University Press. Seguirono una breve monografia sul padiglione di Parigi e poi una serie di articoli su Mel’nikov e altri argomenti concernenti l’architettura e l’urbanistiche russe. Insieme questi scritti sembra abbiano suscitato più confusione che chiarezza. Erano gli anni in cui si riscopriva il Costruttivismo russo. Una Sinistra post-anni Sessanta vedeva nel Costruttivismo un marxismo ‘progressivo’ privato dello Stalinismo. Mel’nikov, che i Costruttivisti avevano cacciato dalla professione, veniva stranamente posto sotto lo stesso tetto dei suoi peggiori nemici. Poi l’establishment architettonico sovietico, vedendo crescere all’estero l’interesse per Mel’nikov, decise che era giunto il momento di prevenire eventuali giudizi ‘erronei’ da parte degli autori stranieri su questo fastidioso architetto moscovita. Selim Khan-Magomedov produsse a tempo debito una versione difensiva e purificata della vita e dell’opera di Mel’nikov, sottraendogli ogni punto di vista che non si inquadrasse nell’ortodossia sovietica del momento. Considerando con maggiore distacco il fatto, si può in ogni caso oggi affermare che si trattava del primo studio sovietico sull’opera completa di Mel’nikov in grado di rompere lodevolmente il tabù generale che era prevalso per due generazioni.
Oggi, l’architettura di Mel’nikov è ancora una volta conosciuta e studiata da studenti e architetti in Russia, Europa, America e Giappone. La mostra allestita da Maurizio Meriggi, Mario Fosso e i loro colleghi in Italia, Paesi Bassi e Germania segna uno dei punti alti nel lungo processo della sua riabilitazione. Ma nel ripensare ai freddi giorni primaverili trascorsi all’ospedale di Mosca nel 1967 non posso fare a meno di provare una certa tristezza e senso di fallimento.
Konstantin Stepanovič Mel’nikov, nei suoi numerosi edifici e progetti ha dimostrato una libertà e genialità rare, alternative allo sterile primato del modernismo dell’International Style.
Ma egli ha rappresentato assai più di tutto ciò. Con il suo punto di vista visionario sui rapporti tra architettura e vita e con il suo approccio metafisico al progetto e all’edificio ha richiamato l’architettura agli ideali che erano fioriti nel barocco e nel neoclassico, ma morti nel nostro secolo. Si può solo sperare che questa visione più profonda, che ha animato la vita e l’opera di quel pallido e ascetico vecchio incontrato nel 1967 trovi nel nuovo millennio una più sensibile accoglienza.
Quale architetto del Ventesimo secolo ci ha lasciato un’eredità più densa e complessa di quella consegnataci da Konstantin Mel’nikov? Un genio che, preso il volo sul finire della guerra civile in Russia e forzatamente ricondotto a terra, si protende in avanti fino ai nostri giorni.
Eppure, nonostante innumerevoli biografie, monografie e articoli pubblicati su di lui, Mel’nikov e la sua architettura restano *terra incognita*. In quasi tutto quello che è stato sinora pubblicato si è cercato di ricondurlo con cura nell’abito stretto delle contese tra scuole e fazioni. È vero, vale la pena di conoscere i rapporti tra Mel’nikov e il Costruttivismo, i Formalisti, Le Corbusier o l’International Style. Ma si tratta di cose che ci conducono unicamente alla linea di partenza: chi farà progredire la ricerca e più in profondità?
Fortunatamente è esattamente questo che Mario Fosso, Maurizio Meriggi e la loro squadra paneuropea di collaboratori sono riusciti a realizzare. Con una serie di contributi, acuti e sensibili, essi offrono approfondimenti capaci di aprire ad architetti e studiosi ampie e nuove prospettive.
Anche se la gamma dei nuovi approfondimenti offerta da questa squadra di esperti non è riducibile a un semplice elenco, ci si dovrebbe soffermare su almeno cinque aspetti del loro lavoro. In primo luogo i modelli comunicano per la prima volta l’estrema audacia di molti progetti di Mel’nikov, siano essi realizzati o no, in contrasto con la loro attuale e triste condizione di mutilazione e trascuratezza. In secondo luogo, le analisi offrono la comprensione sin qui più accurata del genio inquieto di Mel’nikov per quanto attiene all’insieme delle categorie di edifici dei quali egli si è occupato, siano essi club operai, garage, o solenni strutture monumentali. Terzo, i saggi e i modelli riferiti al tema urbano per la prima volta dimostrano che Mel’nikov era ininterrottamente impegnato nel dialogo con la città, un dialogo, per usare la giusta frase di Yuri Volchok, udibile perfino al livello del vicinato. Quarto, l’aver posto i progetti di Mel’nikov nelle loro reali reciproche relazioni riconducendoli anche ai caratteri propri della capitale russa, ha permesso agli autori di mostrare la grandiosa ed elettrizzante capacità concettuale che presiede all’insieme dell’opera di Mel’nikov. Quinto, si è introdotti allo studio e all’apprezzamento delle linee poetiche dell’architettura di Mel’nikov, vale a dire agli elementi dell’allegoria, del simbolismo e perfino della parodia che informano la sua arte.

There was something mildly bizarre about my meetings with Konstantin Melnikov, which took place daily over the course of a week in April 1967. For one thing, we met at Moscow’s Central Hospital, which is located in a remote area nowhere near the center of Russia’s ancient capital. Then there was the fact that I was a twenty-seven year old non-architect who at the time had laid eyes on only one Melnikov building, his cylindrical home nestled in the Arbat. How could I dare claim the time and attention of this ailing giant of twentieth century architecture, then in his seventy-seventh year? And while I, in my ignorance, continually tried to keep the conversation focused narrowly on architecture, Konstantin Stepanich was even more eager to expound on topics that can best be described as metaphysical and eschatological.
Eventually I would write two books and a series of articles about this frail man, whose ascetic appearance the photographer Henri Cartier-Bresson captured so sensitively in several portraits taken soon after my visits. But at the time, nothing could have been further from my thoughts. I was at best a cultural tourist who set out simply to view the Parthenon but then unexpectedly found himself in a room with Praxiteles.
Only much later did I realize that these conversations provided crucial insights on the nature of Melnikov’s art and on the intellectual and spiritual climate in Moscow during the Russian civil war and the years of Lenin’s New Economic Policy. Melnikov’s language seemed as if from another world, as indeed it was. Words were not his medium and he assembled them with care. But it was evident that both his epigrammatic and even poetical mode of expression came straight from the pre-revolutionary Silver Age when, as an impressionable young peasant boy, he found himself among the Moscow’s high intelligentsia at the Moscow School of Painting, Sculpture, and Architecture. Here was a voice straight from the salon that Leonid Pasternak, the novelist’s father, maintained while he was rector there.
Yet there was nothing ethereal about what Konstantin Stepanich had to say. Within our first couple of hours he managed to unleash barrages of abuse against Le Corbusier’s “fish tanks”, against the slovenly workmanship that had distorted his architectual intentions, against the treachery of El Lissitzky, against Moscow’s barbarous city planner Posokhin, who was tearing down beautiful streets that had stood for centuries, against the Moscow city government that was spoiling his buildings beyond recognition, against Russian architectural historians who utterly misunderstood his intentions as an architect, and especially against the cabal at the Union of Soviet Architects that had hounded him out of the profession in 1937 and was still at it today.
Only after his death in 1974 I set pen to paper and wrote the book Melnikov: Solo Architect in a Mass Society, *published by the Princeton University Press. A shorter monograph on the Paris pavilion followed, as well as a series of articles on Melnikov and other topics pertaining to Russian architecture and planning. Together, they seem to have given rise to more confusion than enlightenment. Russian Constructivism was being rediscovered in those years. A fashionable post-1960s Left saw Constructivism as a ‘progressive’ Marxist architecture without Stalinism. Melnikov, whom the Constructivists hounded out of the profession, was placed weirdly under the same umbrella as his worst enemies. Then the Soviet architectural establishment, seeing a rising interest in Melnikov abroad, decided it was time to preempt the ‘erroneous’ views of foreign writers on this irksome Moscow architect. Selim Khan-Magomedov in due course produced a defensive and sanitized version of Melnikov’s life and works, robbing him of all views that did not fit Soviet orthodoxies of the day. Viewed more dispassionately, however, it realized that this first Soviet study of Melnikov’s complete oeuvre had the laudable effect of breaking the general taboo on Melnikov that had prevailed for two generations.*
Today, Melnikov’s architecture is once more known and studied by students and practitioners in Russia, Europe, America, and Japan. The exhibition mounted by Maurizio Merrigi, Mario Fosso, and their colleagues in Italy, The Netherlands, and Germany marks a high point in the long process of Melnikov’s rehabilitation. But as I think back on those cold spring days at the Central hospital in 1967 I cannot help but feel a certain sadness and sense of failure. Konstantin Stepanich Melnikov, in his numerous buildings and projects, demonstrated a rare freedom and genius that stands as an alternative to the sterile main stream of International Style modernism.
But he was much more than this. In his visionary views on the relation of architecture and life, in his metaphysical approach to design and building, he called architecture back to ideals that thrived in the ages of the baroque and neo-classicism but which died out in our own century.
One can only hope that this deeper vision, which animated the life and work of that pale and ascetic old man whom I met back in 1967, will find a more sympathetic reception in the new millennium.
What twentieth century architect left us a more concentrated and complex legacy than Konstantin Melnikov? His genius took wing at the end of the Russian civil war and was forced to earth again stretching forward to our day. Yet in spite of many published biographies, monographs, and articles devoted to him, Melnikov and his architecture remain terra incognita. *This is nearly everything published to date has sought to fit him neatly into the straight jacket of contending schools and factions. True, it is worth knowing how he related to the Constructivists, the Formalists, to Le Corbusier, or the International Style. But that brings us only to the starting line, who will carry the search further, and deeper? Happily, this is precisely what Mario Fosso, Maurizio Meriggi, and their pan-European team of collaborators have accomplished. In a series of subtle and sympathetic essays they offer insights that open vast new panoramas for both practicing architects and scholars.*
No simple listing can convey the range of new insights provided by this team of experts. However, at least five features of their project bear special emphasis. First, their models convey for the first time the extraordinary boldness of many of Melnikov’s projects, some unbuilt and others built but today defaced and sadly neglected. Second, the analyses provide the best understanding yet of Melnikov’s restless genius as he applied it to whole categories of buildings, whether workers’s clubs, parking garages, or gravel monumental structures. Third, the essays and urban models for the first time demonstrate that Melnikov was engaged in a perpetual dialogue with the city, in Yuri Volchok’s apt phrase, a dialogue that was audible even at the neighborhood level. Fourth, by considering all Melnikov’s projects in their actual relation to each other and to the main features of Russia’s capital, the authors reveal the electrifyingly grand overall conception that informs Melnikov’s work. Fifth, they open for study and appreciation the poetics of Melnikov’s architecture, i.e. the elements of allegory, symbolism, and even parody that informs his art.

“Rise of the New York Skyscraper, 1865-1913”.

Sarah Bradford Landau,
Carl W. Condit
Yale University Press, New Haven-London , 1999 (pp. 478, $ 27.50).

di Federico Bucci Da qualche anno, sotto i colpi di pregevoli e approfondite ricerche, comincia a vacillare il luogo comune che la storia dell’architettura americana, nel periodo compreso tra la fine della Guerra Civile e l’avvio del Novecento, sia stata tutta ispirata dal vento del Lago Michigan, tra il Loop di Chicago e le verdi praterie del Midwest.
New York, i suoi edifici e i suoi architetti – William Morris Hunt, George Post, Cass Gilbert e McKim, Mead & White, per citare solo alcuni grandi protagonisti – restavano tra le pieghe delle vicende architettoniche di alto profilo, identificati con le figure del business o additati come colpevoli di quella resistenza Beaux-Arts che alimentò l’eclettismo americano fino alla vicenda dell’International Style.
Lewis Mumford da una parte, Sigfried Giedion dall’altra, con l’autorevole sostegno di Alfred Barr, il giovane direttore del Museum of Modern Art, tra gli anni Trenta e i primi anni Quaranta, raccontarono in memorabili pagine una storia dell’architettura americana disegnata sulla santa trinità composta da Richardson, Sullivan e Wright.
Nelle cosiddette Brown Decades, i decenni ‘bruniti’ tra il 1865 e il ‘95, Mumford sfiora appena New York solo il tempo per ricordare l’eroismo ingegneristico dei Roebling, i costruttori del ponte di Brooklyn, e di James Bogardus. (In questo silenzio si specchia la battaglia condotta contemporaneamente dallo stesso Mumford sulle pagine del *New Yorker,* in cui si possono contare severe critiche all’architettura di New York, come dimostra per esempio la condanna senza appello al Rockefeller Center.)
Nel 1932, introducendo la mostra “Modern Architecture”, affidata alle brillanti intelligenze di Philiph Johnson e Henry Russell Hitchcock, Alfred Barr definisce la Fiera Colombiana e il concorso per il grattacielo del *Chicago Tribune* le due sconfitte del rinnovamento architettonico americano, operate per mano dei padrini della East Coast atlantica.
Ma è Giedion, nel 1941, ad assestare il colpo finale ai grattacieli di New York con questo passaggio decisivo di *Space, Time and Architecture*: “A Chicago i palazzi da uffici del 1880, alti da quindici a venti piani, avevano dignità, energia e scala. Essi erano distribuiti in modo da aver dappertutto luce, spesso con una pianta aperta, di solito con un cortile interno a forma di U. A Nuova York, fin dall’inizio, il grattacielo non ebbe queste qualità. Esso mancava di scala, dignità ed energia, e si trasformò semplicemente in una torre spinta ad altezze estreme. […] Dove i grattacieli di Nuova York tralignarono fu nell’uso esagerato della torre, con la sua complicata mescolanza di reminiscenze pseudostoriche, e la spietata trascuratezza del suo ambiente, e anzi dell’intera struttura della città”.
Se a questo aggiungiamo la mitologia wrightiana sulla nascita del grattacielo e la provocazione lanciata da Le Corbusier durante il “viaggio nel paese dei timidi”, non si può certo affermare che, nella cultura architettonica internazionale, il tanto celebrato fascino dello skyline di New York mantenga inalterata la sua brillantezza. O meglio, se l’immagine del profilo racconta la sua forza da lontano, non è così per il valore espressivo dei singoli edifici.
Nel 1912, per esempio, fermando sulla carta le sue impressioni americane, Berlage si lascia commuovere dalla visione colta prima dell’approdo: “Pensai per un attimo alla silhouette montuosa della cittadina italiana di San Gimignano, le cui alte torri a forma di parallelepipedi producono una sensazione di stupore analoga a quella suscitata dai volumi degli alti edifici tronchi di New York. La silhouette che presentano entrambe le città è ugualmente capricciosa e caotica; analogo è il rapporto che le parti superiori e inferiori assumono nel profilo, ricco di profondi tagli e di forti merlature. […] E il confronto ideale con San Gimignano ebbe anche il significato di un’emozione estetica, più violenta di quella causata dalla cittadina toscana, in quanto le proporzioni americane sono di un colossale che ha del barbarico”.
Eppure, nonostante queste premesse, il maestro olandese rivolge più a ovest i propri apprezzamenti.
In questo quadro storiografico, chiuso a metà secolo ma sostanzialmente rimasto inalterato nei decenni successivi, la ricerca di Sarah Bradford Landau (docente di storia dell’arte alla New York University) e di Carl W. Condit, indimenticabile cantore (seppur denso di sapienza tecnica) dell’epopea della Scuola di Chicago, ha dunque una doppia valenza. Illustrando e approfondendo lo sviluppo della prima generazione dei grattacieli di New York i due storici, giustamente premiati per questo volume dall’American Institute of Architects, hanno non solo ripercorso le tappe di una vicenda di più esaltanti eroi ancora in larga parte inesplorata e intenzionalmente tenuta nell’ombra, ma hanno soprattutto dato il via a una nuova, più meditata e distaccata lettura dell’architettura americana di cui abbiamo già sentito i benefici effetti innovatori nelle recentissime monografie dedicate a Cass Gilbert e a George W. Post.
“Eccoli i palazzoni” si potrebbe dire continuando a citare Berlage. Ecco i primi grattacieli, tanto amati quanto odiati, di Manhattan. La maggior parte di essi venne demolita già nei primi decenni del Novecento. Riguardando le loro immagini, nelle belle fotografie d’epoca pubblicate nel volume, si configura a tutto tondo il volto di una metropoli che affida al montaggio, spesso tirato fino al pastiche, di figure riprese dalla storia dell’architettura europea il difficile compito sia di dettare le cifre della ferrea logica speculativa che di esprimere il carattere della crescita economica e sociale di una realtà urbana passata da circa un milione di abitanti nel 1860 ai tre milione i mezzo di abitanti contati all’alba del Ventesimo secolo. L’edificio Pulitzer Building di George Post, il Tribune Building di Hunt, il Washington Building di Kendall, il vecchio Madison Square Garden di Stanford White, il New York Life Building di Hatch e McKim, Mead & White, l’ American Surety Building di Bruce Price, il Broadway Chamber Building di Cass Gilbert, il Flatiron Building di Burnham, per finire con “lo strano caso” del Bayard Building di Sullivan, citando solo alcuni tra i più noti, non sono solo preziosi gioielli di tecnica costruttiva, ma anche testimonianze di quel melting-pot architettonico che ancor oggi contrappunta l’eccezionale vivacità culturale di New York.
Condit e la Landau approfondiscono il primo aspetto con puntigliosità fin eccessiva, senza trascurare le questioni impiantistiche, in piena sintonia con la lunga tradizione di ricerca di Condit (che ha iniziato a occuparsi della costruzione di grattacieli sulle pagine della gloriosa *History of Technology* fin dai primi anni Sessanta). Tuttavia, a parte lo svelamento di singoli dettagli formali, il testo non avrebbe dovuto lasciarsi scappare l’occasione per individuare i numerosi punti di contatto esistenti tra la storia delle tecniche costruttive o dei linguaggi architettonici e le fasi dello sviluppo industriale e dell’immigrazione, cadenzate da precise relazioni spaziali con la crescita urbana.
Comunque sia, la mancata esplorazione di questo terreno, non inficia il valore di un testo che, in generale, va considerato come punto di partenza per avviare, non solo nell’ambito della storia dell’architettura americana, una nuova stagione di studi in grado di cancellare definitivamente tutti gli equivoci interpretativi del tempo dell’ideologia.



Over the last few years excellent, in-depth research has been hacking away at one commonplace in the history of American architecture. That is, throughout the period between the Civil War and the early twentieth century it was totally inspired by the wind sweeping off Lake Michigan, down Chicago’s Loop and the fertile Midwestern prairies.
New York city, its buildings and architects (William Morris Hunt, George Post, Cass Gilbert and McKim, Mead & White, to mention only a few great leaders) were entangled in high-profile architecture identified with businessmen. Also, they were pointed out as the culprits of the Beaux-Arts resistance that fed America’s eclecticism until the assertion of the International Style.
Lewis Mumford, Sigfried Giedion, upheld authoritatively by Alfred Barr, the young director of the Museum of Modern Art during the 1930s and the early 1940s, narrated in memorable essays their history of American architecture. It was founded on the Holy Trinity of Richardson, Sullivan and Wright.
During the so-called Brown Decades, from 1865 to 1895, Mumford barely touched New York, only the interval demanded to recall the engineeresque heroism of the Roeblings, who built the Brooklyn Bridge, and James Bogardus. (This silence mirrored the battle fought at the same time by the scholar in the New Yorker, containing harsh criticism of New York’s architecture; for instance, he did not have a single good thing to say about the Rockefeller Center.)
In 1932 came the show “Modern Architecture”, brilliantly and cleverly curated by Philip Johnson and Henry Russell Hitchcock. In his preface Alfred Barr called the Columbian Exposition and the Chicago Tribune *skyscraper competition the two defeats engineered by the East Coast godfathers that halted America’s architectural renewal. But in 1941 Giedion struck the fatal blow against the New York skyscrapers, with these decisive remarks in* Space, Time and Architecture. *“Chicago’s office buildings in 1880, fifteen to twenty stories high, had dignity, energy and scale. They were placed in order to have light everywhere, frequently with an*

open plan, usually with a U-shaped courtyard. In New York, right from the outset, the skyscraper did not have these qualities. It lacked scale, dignity and energy, transforming itself simply into a tower driven to extreme heights. […] The New York skyscrapers degenerated in the exaggerated use of the tower, with its complicated mixture of pseudo-historical reminiscences and the ruthless neglect of its setting and the whole structure of the city, actually". If we add to this the Wrightian mythology on the birth of the skyscraper and Le Corbusier's provocation issued during the "journey to the country of the shy" one certainly cannot state that in the international architectural culture the much-praised enchantment of the New York skyline maintained its brilliance untarnished. It would be more accurate to state that the city's profile narrated its strength from a distance, but that was not true for the expressive value of the individual structures. For instance, in 1912 Berlage put his American impressions down on paper, moved by the vision he saw just before docking. "For a second I thought of the mountainous silhouette of the Italian hill town, San Gimignano, whose tall towers shaped like rectangular volumes produce a stupefying feeling similar to the one caused by the truncated high-rises of New York. The silhouette of both cities is equally capricious and chaotic; the relationship between the upper and lower sections of the profile is analogous, rich in deep notches and marked crenellations. […] And the comparison with San Gimignano also had the significance of an aesthetical emotion, yet more violent than the one generated by the Tuscan town, for the American proportions are so mammoth they are somewhat barbarian".

However, despite these premises, the Dutch master's appreciation appeared farther west.

In this historiographic picture, spanning 50 years, but substantially unchanged in the following decades, the scholars' research has, therefore, a double value. Sarah Bradford Landau teaches art history at New York University and Carl W. Condit is an unforgettable poet (albeit packed with technical wisdom) praising the Chicago School. By illustrating and investigating the development of the first generation of New York skyscrapers, the two historians did more than describe the stages of a still largely unexplored tale which more exalting heroes had intentionally hushed up. Above all, they kicked off a fresh, more pondered and detached reading of American architecture whose innovative benefits have already been felt in the very recent monographs on Cass Gilbert and George W. Post. Quite rightly the authors received the American Institute of Architects' Award for this publication.

"Here are the high-rises", one might say, continuing to cite Berlage. Here are Manhattan's first skyscrapers, both loved and hated. Most of them were already torn down in the early decades of the twentieth century. Looking at their images, in the fine period photographs printed in the book, we can conceive the face of a metropolis which relied on the assembly, frequently even reaching deliberate imitation, of models borrowed from the history of European architecture, one is faced with two challenging tasks. First, suggest figures of the iron speculative reasoning; second, express the character of the economic and social growth of a city whose one million or so population in 1860 had soared to the 3,500,000 counted by the 1900 census. Many examples are given: the Pulitzer Building by George Post, the Tribune Building by Hunt, the Washington Building by Kendall, the old Madison Square Garden by Stanford White, the New York Life Building by Hatch and McKim, Mead & White, the American Surety Building by Bruce Price, the Broadway Chamber Building by Cass Gilbert, the Flatiron Building by Burnham and Sullivan's 'weird' Bayard Building. They are not just precious gems of construction technique; they also bear witness to the architectural melting pot which today still enlivens the exceptional cultural vivacity of New York.

Condit and Landau probe the first facet overly obstinately, even examining the services; this is perfectly in tune with Condit's extended research tradition (he began to address skyscraper construction in the glorious History of Technology *way back in the early 1960s). However, aside from revealing some formal details, the book should not have missed the opportunity to pinpoint the numerous points of intersection between the history of building techniques, or the architectural languages and the stages of industrial development and immigration, marked by precise spatial relationships with New York's growth.*

At any rate, not having explored this territory does not diminish the value of this volume. In general, it should be treated as a point of departure for initiating a pioneering phase of studies able to definitively eliminate all the interpretative misunderstandings from the time of ideology, and not in the history of American architecture alone.

"Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni Trenta".

Sandro Scarocchia.
Skira, Milano, 1999 (pp. 420, s.i.p.).

di Giuliano Della Pergola Fascismo e nazismo appartengono alla stessa famiglia politica, ma non coincidono. Sono più simili tra loro che ad altri movimenti di pensiero, ma presentano anche divergenze, distinzioni e specificità. Non tutti i totalitarismi sono eguali e al loro interno le diversità vanno lasciate per quel che sono (o furono), pena omologare ogni cosa e non capire più niente. Chi era Mussolini per Hitler quando il fascismo prese il potere in Italia nel 1921? Per Hitler, allora sconosciuto protagonista di un'arte di provincia, Mussolini rappresentava il mito dell'uomo politico, e quando nel 1933 l'ascesa al potere del nazismo si trasformò nel trionfo delle forme comunitarie e popolari tedesche, Mussolini rappresentò il modello da perseguire, e poi da superare.

Chi era, per Albert Speer, Marcello Piacentini? Albert Speer (1905-1981) era più giovane di Piacentini che apparteneva alla generazione precedente (1881-1960), e per lui Piacentini rappresentava l'architetto che più di altri aveva saputo includere nella propria cultura lo Stato fascista. Piacentini, a Speer, doveva sembrare la coerenza ideologica, ma con un'eccezione non secondaria: la visione dello Stato dell'architetto italiano appariva al suo collega tedesco ancora troppo provinciale, troppo limitata. Vero è che si andava nella direzione della città corporativa, ma occorreva procedere ben oltre il carattere folk dell'architetto di Mussolini, che edificava forme "un po' contadine, un po' rustiche" (p. 27). Speer aveva ambizioni più radicali e più complesse, e per lui Piacentini rappresentava solo una tappa dell'architettura che aveva in testa, non già un punto d'arrivo.

Entrambi credevano nel carattere ideologico ed espressivo dell'architettura la quale, per sua intrinseca necessità deve esibirsi, e quindi poteva rappresentare un importante elemento pedagogico per le masse ("la funzione educativa", secondo l'espressione di Gentile, p. 23). Le masse infatti dovevano essere inscritte nel senso dello Stato e dell'Autorità Centrale, ma fascismo e nazismo avevano sensibilità diverse su questo punto: il fascismo nasceva come una sfida all'imbelle democrazia italiana di stampo liberale che agitava problemi politici in termini ideologici senza saper intervenire, e quindi era spinto da un 'attualismo' pragmatico; il nazismo, al contrario, doveva affermare un 'millenarismo' autonomo e proprio, legato a una rivoluzione nazionale che pescava in una tradizione (e in una mitologia) nordica sconosciuta a quella più specificatamente fascista, legata alla presenza della Roma imperiale nel Mediterraneo.

Così come 'attualismo' e 'millenarismo' (p. 101) non coincidono, neppure collimano perfettamente le forme architettoniche di Speer e di Piacentini, l'architetto di Hitler e quello di Mussolini.

Infatti, se per Speer "la Romanità" rappresentava soltanto una tappa del processo di civilizzazione del mondo, invece per Piacentini essa stava al centro della sua interpretazione del territorio, fino a diventare "il modello" di corretto intervento urbanistico per i moderni. I fascisti rivendicavano una sorta di primogenitura ("siamo arrivati prima noi") rispetto agli archetipi mitici dei nazisti; questi ultimi invece premevano per una più forte rivendicazione dello Stato etico. Trattavano i fascisti come dei modesti provinciali, ancora troppo legati alla tradizione e invece troppo poco inclini a sfidare le democrazie proprio sui temi urbani. E infatti il fascismo in Italia rappresentò una modernizzazione statuale autoritaria, mentre il nazismo in Germania fu la più drastica rivoluzione razionale immaginabile, una discontinuità potente rispetto alle strategie di Weimar e un appello diretto al popolo in nome di un'identità collettiva che nella relazione comunitaria "capo-Stato etico-razza" confermava i tedeschi come gruppo etnico specifico e distinto (una sorta di secondo popolo eletto, che

quindi doveva eliminare il primo).

Si chiede Scarrocchia: cosa dunque permette a queste due prospettive di rimanere imparentate, se sono invece tanto dispari? E la sua risposta è che sia esistita una "tensione romano-germanica" (pp. 187-226), che se da una parte derivava dall'alleanza politica tra i due dittatori, dall'altra soprattutto svolgeva una funzione ideologica, tesa a rafforzare i nazionalismi in quanto tali, in opposizione verso l'internazionalismo comunista e il pluralismo cosmopolita americano. Qui forse all'autore manca un più chiaro riferimento interpretativo che avrebbe potuto coinvolgere l'opera di Nolte, soprattutto *Nazionalismo e bolscevismo.*

A tutti e due gli architetti dei regimi nazionalistici non piacevano le città occidentali democratiche, metropoli 'milionarie', e quelle americane in particolare. Piacentini inorridito torna da san Francisco con un album pieno di note negative (p. 52): niente spazi monumentali, nessun riferimento alto, tutto gli sembrava andare nel senso della piattezza e dell'omologazione; il senso dello Stato svilito in nome della proprietà privata, nessuna piazza, nessun segno forte dell'apparato pubblico. L'America lo delude e lo riconferma che altra tradizione urbana più degna al mondo non esiste di quella romano-italiana. In Italia l'architettura diventa una forma con cui si educano le masse fasciste ad avere il senso dello Stato; in Germania acquista un carattere forte, centrale, autoritario, che deve convincere il cittadino di essere fortunato a vivere in un Paese tanto ordinato, preciso e amante dell'ordine. Sui due tipi di architettura prevale un sentimento di autoritaria fermezza, di decisa definizione delle cose, di relazioni definite e insindacabili tra il centro e le sue periferie. Come oggi si ricorre alla televisione, allora fu la radio a essere utilizzata per la comunicazione di massa: nessuno se ne meraviglierà: ogni epoca gode di un proprio livello tecnologico, e il ricorso all'utilizzo delle tecnologie disponibili è inevitabile, anzi ovvio. Manipolazione delle masse? Si certo, ma allora come oggi, e in tutti i casi, oggi, in modi assai più sofisticati. Il fascismo e il nazismo in questo sono movimenti inscritti nel moderno, che la loro relazione con le masse non è casuale, non è secondaria: nei loro programmi le masse dovevano avere un ruolo. Di cornice, di ornamento, alla Krakauer, in tempo di pace; ovvero come protagoniste in caso di guerra, e in questo caso la comunicazione di massa entra a far parte dell'organizzazione bellica come elemento essenziale.

E insieme alla radio, oltre che lo sport e gli stadi, il cinema. Molto è stato studiato il rapporto tra il messaggio cinematografico e le masse nei regimi totalitari di destra, e il libro di Scarrocchia apre su questo tema un capitolo molto ben scritto (pp. 249-306). S'intreccia qui il tema dell'architettura con quello del ricorso alla tecnica della comunicazione di massa, con la propaganda, con i messaggi al grande pubblico, con le parole d'ordine, con la pubblicità.

In Italia i film LUCE, in Germania una crescente produzione cinematografica di Stato tesa a inglobare il pensiero nazionale nello Stato e nella sua Ragion Pratica. Insieme a tanti altri intellettuali, magari già parte di movimenti avanguardistici, anche gli architetti non sfuggono a quest'abbraccio integrazionista tra Stato e Produzione Intellettuale, rivelando anzi, in Italia, acquiescenza e docilità, anzi di più: "una candida inconsistenza morale" (p. 241).

Poi la guerra, l'alleanza tra capitalismo e comunismo, la distruzione dell'asse Roma-Berlino, la tragedia europea, oramai matura per un orizzonte politico ripulito dai nazionalismi. Una grande parte delle opere berlinesi di Speer, tra cui la gelida Grosse Halle (che aveva cercato di sintetizzare in chiave nazista il Pantheon, santa Sofia a Istanbul, Santa Maria del Fiore a Firenze e Michelangelo a Roma), viene distrutta. Minori danni, invece, subiscono le tetre, glaciali gigantografie di Piacentini in Italia, risparmiate dagli Alleati: Firenze da una generosità che poteva anche essere più calcolatrice. Scarrocchia ci accompagna attraverso queste tematiche con mano lieve: nel suo libro non si trovano tracce di quell'antipatico antifascismo di maniera che è pura convenzione storiografica, né concessioni ideologiche. È un saggio equilibrato, chiaro, che entra nel merito delle cose, che è documentato senza mai diventare pedante. Un volume che con autorità s'inserisce nel dibattito sul periodo tra le due guerre.

Fascism and Nazism belong to the same political family, yet they are not identical twins. They are closer than other ideologies, yet they also differ, each having its own specific attributes. Not all totalitarian movements are the same and within them the diversities ought to be left intact, otherwise all will be rolled into one and many things will slip through our grasp. What did Mussolini mean to Hitler when Fascism seized power in Italy in 1921? To Hitler, then an unknown provincial artist, Mussolini represented the myth of the politician; when Nazism's rise to power in 1933 transformed itself in the triumph of the community and popular German forms, Mussolini was the model to be followed and, later, surpassed.

What did Marcello Piacentini mean to Albert Speer? The latter (1905-1981) was younger than Piacentini (1881-1960), who belonged to the previous generation, and to Speer Piacentini personified the architect who had been able to include the Fascist State within his culture better than others. To Speer, Piacentini must have seemed ideological coherence, but there was a non-negligible exception: the Italian architect's vision of the State appeared overly provincial, too limited, to his German counterpart. True, one headed in the direction of the corporative city, but one had to proceed far beyond the folk nature of Mussolini's architect, whose forms were "a little rural, somewhat rustic" (p. 27). Speer flaunted more radical and complex ambitions; to him Piacentini was only a stepping stone towards the architecture he had in mind, not a final target. Both believed in the ideological and expressive character of architecture; since, intrinsically, it has to exhibit itself, thus it could represent a cardinal pedagogical element for the masses ("the educative function", as Gentile put it, p. 23). In fact, the masses had to be instructed in the meaning of the State and the central authority, but Fascism and Nazism differed on this point. Fascism was born as a challenge to the cowardly Italian democracy which stirred political problems in ideological terms, without being able to act; therefore, it was driven by a pragmatic 'actualism'. On the contrary, Nazism had to assert its own independent 'millenarism' linked to a national revolution that drew on a Nordic tradition (and mythology) unknown to Fascism's, tied to the presence of Imperial Rome in the Mediterranean. Since 'actualism' and 'millenarism' were not equal (p. 101), the architectural forms of Speer and Piacentini – the architects of Hitler and Mussolini – did not correspond perfectly.

In fact, while Speer judged that 'Romanness' signified only a stage in the process of world civilization, Piacentini felt that it was the heart of his interpretation of the region. The latter even went so far as to make it the 'pattern' for correct modern town-planning. The Fascists claimed a sort of primogeniture ("we got here first") in relation to the Nazis' mythical archetypes, while the latter strove for a stronger claim to the ethical State. They treated the Fascists as backwards provincials, still overly bound to tradition and scarcely inclined to challenge democracy on the urban issues themselves. And, in fact, Italy's Fascism was an authoritarian State modernization, whereas Germany's Nazism represented the most drastic rational revolution imaginable, a sharp break with Weimar's strategies and a direct appeal to the people in the name of a collective identity whose community relationship "head-ethical State-race" confirmed that the Germans were a specific, distinct ethnic group (another kind of Chosen People, so they had to wipe out the other).

Hence, Scarrocchia wonders: what allowed these two perspectives to remain relations, if they did differ so? His answer is that there was a "Roman-Germanic tension" (pp. 187-226); partly, it derived from the political alliance between the two dictators; but, on the other hand, it largely played an ideological role, aimed at strengthening nationalism as such. Thus it was a barrier against Communist internationalism and American cosmopolitan pluralism. Perhaps the author lacks, at this point, a clearer interpretation, such as Nolte's work; above all, Nazionalism and bolscevismo. Neither of the architects of the nationalist regimes liked the democratic Western cities, 'millionaire' metropolises, especially America's. Piacentini was horrified by San Francisco and returned with a notebook filled with criticisms (p. 52): no monumental spaces, no high-rises, everything appeared flat and standardized.

Speer in piazza San Marco a Venezia con la moglie e il dottor Wilhelmi.
Speer visiting Saint Mark's Square in Venice with his wife and doctor Wilhelmi.

The sense of the State was debased by private property, there were no plazas or powerful sign of government. America was a letdown and reconfirmed that the Roman-Italian urban tradition was the only worthwhile one in the world. In Italy architecture became a form for teaching the Fascist masses to have the sense of the State. In Germany it acquired a strong, central authoritarian character, which had to convince the citizenry that they were lucky to live in such a tidy, precise order-loving nation. A feeling of authoritarian firmness, a decisive definition of things, definite and unquestionable relationships between the center and the outskirts prevailed in both types of architecture. Then radio was employed for mass communication, like television today: this will not astound anyone; each era has its own technological level and relying on the available technologies is not merely inevitable, but obvious. Were the masses manipulated? Of course, but far more sophisticated means are employed today. This facet placed Fascism and Nazism among the modern movements, for their relationship to the masses was neither minor nor accidental: the masses had to play a part in their plans. They were the framework and trimmings, à la Krakauer in peacetime and protagonists in wartime. In this case, mass communication became a key feature of the war organization. And besides radio, there were sports, stadiums and movies. Much study has gone into how the film message and the masses related in the right-wing totalitarian regimes, and Scarrocchia's volume devotes a finely written chapter to this topic (pp. 249-306). Here the question of architecture intertwines with resorting to the technique of mass communication, propaganda, the messages to the public at large, slogans and advertising. Italy had its LUCE films, Germany boasted a growing state-run cinema output whose purpose was to incorporate the national thought in the State and its Practical Reason. Like a host of other intellectuals, some of whom had belonged to avant-garde movements, not even the architects were able to escape this integrationist embrace between the state and intellectual production. Actually, in Italy they manifested acquiescence and docility; they even went further: "a candid moral inconsistency" (p 241). Then came the war, the alliance between capitalism and Communism, the destruction of the Rome-Berlin axis, the European tragedy, by then ready for a political horizon free from nationalism. Much of Speer's Berlin works, including the Grosse Halle (which sought to synthesize the Pantheon, Saint Sofia in Istanbul, Florence's Cathedral and Michelangelo in Rome) was destroyed. The gloomy, icy gigantic creations by Piacentini endured less damage; the Allies saved Florence thanks to a generosity that may even have been calculating.

Scarrocchia leads us along these themes lightly; his publication has not the tiniest trace of the unlikable, mannered antifascism, which is a pure historic convention, nor are there any ideological concessions. It is a lucid, balanced essay which probes below the surface, documented without ever being pedantic. This book takes an authoritative place in the debate on the interwar period.

"This is Tomorrow. Avanguardie e architettura contemporanea".

Luigi Prestinenza Puglisi.
Testo&Immagine, Torino, 1999 (pp. 228 s.i.p.).

di Gianni Pettena La tesi che l'influenza della sperimentazione prodotta a partire dalla fine degli anni '50, abbia provocato profondi mutamenti nell'odierna pratica dell'architettura, non solo nei linguaggi ma nella concezione stessa di ruoli e valori, gode del favore di quella critica che – a differenza di quanti obiettano che l'architettura 'radicale' sembra aver progressivamente abbandonato la propria capacità di incidere per allinearsi a esigenze stilistiche dettate da un mercato ricco e sofisticato – sostiene come, per gli effetti di quel periodo di rifondazione concettuale, sia ora in atto una progressiva legittimazione di momenti anche molto diversificati di ricerca di linguaggi ormai svincolati da necessità di dimostrazioni di alcun tipo di teorema: una rottura cioè senza precedenti nei confronti anche della più recente tradizione disciplinare.

Prestinenza Puglisi, con l'affermazione (e le molteplici argomentazioni a sostegno di questa) che "[…] sono state queste esperienze anche estreme, sia pure fuori le righe, spesso eccessive, che hanno attivato il cambiamento di paradigma figurativo che ha dato corso alla rivoluzione estetica e linguistica maturatasi in questi ultimi anni", si colloca senza alcun dubbio all'interno di questa corrente critica, e presenta l'operatività odierna di molti di coloro che hanno contribuito attivamente, negli anni Sessanta e Settanta, alla nascita in architettura di un atteggiamento sperimentale del tutto indipendente dalle eredità precedenti ma che piuttosto risentiva sia del clima di rinnovamento linguistico e sperimentale delle altre discipline creative che delle mutazioni culturali e di costume della scena urbana, contestualmente a quella degli epigoni, a quella di chi da questa 'liberazione' ha tratto ispirazione per un'ulteriore ricerca di percorsi e linguaggi autonomi. Gehry, Mendini, Isozaki, Hollein, Coop Himmelblau, Eisenman, anticipatori in quegli anni di teorie e linguaggi allora considerati velleitari o visionari e perciò irrealizzabili, così come Koolhaas, Tschumi, Ito, Libeskind, Hadid, sono oggi attori e protagonisti di una nuova e vitale scena architettonica che, se da un lato deve in buona parte alle tecnologie informatiche la possibilità di realizzare ciò che negli anni precedenti poteva solo essere intuito come enunciazione teorica, si avvale tuttavia di nuovi canoni estetici messi progressivamente a punto dalle avanguardie della seconda metà di questo secolo, da chi ha costruito un nuovo cammino prendendo avvio dalla premessa concettuale della necessità di un azzeramento disciplinare, da chi ha reinterpretato la formula lecorbusieriana "Architettura o rivoluzione", trasformandola in "Architettura è rivoluzione". È un'estetica in cui si manifesta una nuova sensibilità per le forme e i materiali, anche i più poveri, in cui i prodotti di design e le architetture si propongono più come oggetti d'arte che per la loro funzione, ed esprimono la voluta indeterminatezza di un ambito disciplinare, se non addirittura la ricerca di ibridazioni e commistioni tra le arti. Sono mutati i quadri di riferimento e le logiche: i linguaggi creativi, anche i più estremi, non contrastano ormai con la produttività, la forma ha ampliato le proprie valenze rispetto a quelle essenzialmente visive della pura geometria poiché è avvenuta una rivalutazione delle qualità sensorie degli oggetti, ogni criterio di unità e centralità può essere messo in discussione in favore di nuove indagini linguistiche basate su logiche di casualità, semplice accostamento, ricerca di destrutturazione, nuove geometrie la cui complessità nasce anche dalla considerazione di variabili temporali. Il rapporto corpo-spazio assume una consapevole centralità, o perché l'architettura ne è direttamente derivata o invece quasi annullata dalla necessità di eliminare ogni costrizione fisica; un nuovo rispetto ambientale si esprime sia con una più attenta contestualità sia attraverso una dematerializzazione dell'edificio, che rinuncia a concetti di permanenza in favore della continua mutazione legata alla dimensione virtuale dell'età elettronica, e in cui le pareti sono membrane di più facile collegamento-interscambio con il contesto.

Nel saggio che, come è ormai consuetudine per l'autore, contiene anche un solido apparato documentario (appendici antologiche dei capitoli, cronologia ragionata delle avanguardie), l'inizio della "nuova era" si fa risalire al 1956 che, oltre alla mostra londinese "This is Tomorrow" da cui il titolo, registra il lancio commerciale da parte di Leo Castelli della prima generazione di

artisti pop e la fine dei CIAM parallelamente alla nascita del Team X. L'illustrazione dei successivi venti anni di attività sperimentale procede dal Pop al New Brutalism, dal situazionismo di Debord e Constant agli Archigram e Cedric Price, dagli artisti Gutai al Metabolismo, e dal radicalismo dell'architettura assoluta degli austriaci Hollein e Pichler fino alle contemporanee esperienze italiane di Archizoom e Superstudio e della scuola fiorentina, individuando con chiarezza le convergenze e le comuni convinzioni così come le progressive distinzioni e diverse manifestazioni operative. Se cioè elementi concettuali comuni saranno per esempio la coscienza della fine di ogni formalismo stilistico e la rottura dell'unità disciplinare, l'interesse per l'opera aperta e la forma indeterminata, una particolare sensibilità per il tema del movimento nello spazio della persona che contribuisce a fare architettura anche con la propria fisicità, i linguaggi si articoleranno invece diversamente, in realizzazioni di più diretta matrice pop basate su immagini di un'estetica dirompente, vitale e dissacratoria, oppure in un atteggiamento opposto che, più vicino all'arte concettuale, tendeva a dematerializzare la forma in favore della proposizione teorica.
Non manca poi, parallelamente all'analisi del procedere delle esperienze sperimentali in architettura, il riferimento alle contemporanee esperienze nel campo delle altre arti, a dimostrazione di come la relazione tra l'uomo e l'oggetto andasse progressivamente mutando, di come cioè i valori estetici fossero sempre più indotti da atteggiamenti esistenziali. Infine, non si trascura il periodo, a partire dalla metà degli anni Settanta, del "richiamo all'ordine" del Postmodern, e quello della "architettura disegnata" che incontrò grande favore soprattutto in Italia, così come correttamente si individua un nuovo inizio nella mostra "Deconstructivist Architecture" del 1988. D'altra parte, dice l'autore, il fuoco non si era mai spento, se nel 1977 si inaugurava il Centre Beaubourg di Parigi che appariva come la

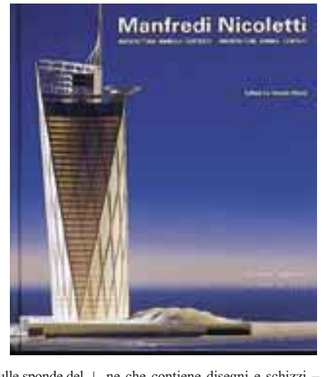
concretizzazione delle ricerche degli Archigram, se nel 1978 Rem Koolhaas pubblicava *Delirious New York,* manifesto di una vitale architettura urbana assolutamente non pianificata, se nel 1979 Erskine concludeva la costruzione del quartiere Byker e si disponeva a verificarne costantemente la vivibilità insieme ai suoi abitanti, se Frank Gehry nello stesso anno completava la costruzione della sua abitazione, un'opera che riassume in sé gran parte della ricerca linguistica e concettuale iniziata nel campo delle arti a partire dalla metà degli anni Cinquanta.

The thesis that the influence of the experiments performed since the late 1950s has brought about profound changes in today's architecture, both in the languages and the very conception of roles and values, is approved by some critics. In particular, by those who maintain that, because of that period of conceptual regeneration, now there is underway a progressive legitimation of even very highly diversified aspects of linguistic experiment which by now has been freed from the need for any kind of theoretical demonstrations. That is an unprecedented break with even the latest disciplinary tradition. There are others who object that 'radical' architecture seems to have gradually abandoned its capacity to have an impact, to come into line with the stylistic requirements generated by a rich, sophisticated market.
By asserting (backed up by a host of reasons) that: "[…] these experiments, no matter how extreme and excessive, initiated the modification of the figurative paradigm that launched the aesthetical and linguistic revolution which has matured in recent years", Prestinenza Puglisi unquestionably places himself within this critical school. He presents the current works of many of those who played a lead part, over the 1960s and 1970s, in the birth in architecture of an experimental attitude totally independent of the previous heritage; rather, it was impacted by the climate of linguistic and experimental revamping in the other creative disciplines, besides the cultural and customs transformations on the urban scene; it took place at the same time as that of the followers, of those who were inspired by this 'liberation' to forge ahead in their quest for autonomous paths and languages. Gehry, Mendini, Isozaki, Hollein, Coop Himmelblau and Eisenman were the forerunners at that time of theories and languages then considered pipe-dreams or visionary and, therefore, unbuildable. The same held for Koolhaas, Tschumi, Ito, Libeskind and Hadid. Today they are actors and protagonists on a new, vital architectural stage; on the one hand, it owes much to information technology concerning the possibility of executing what previously could only be glimpsed as a theoretical enunciation. Yet it utilizes new aesthetical canons developed over time by the avant-garde of the second half of this century, by those who constructed a fresh road with the necessity for starting over from scratch in the discipline as the point of departure and by those who reinterpreted Le Corbusier's "Architecture or revolution", transforming it into "Architecture is revolution". This aesthetic exhibits a novel sensitivity for forms and materials, even the cheapest; design artifacts and buildings offer themselves more as art objects than for their function and express the willful indetermination of a discipline or even the search for hybrids and a mix of arts. The frameworks and reasoning have been modified: even the most extreme creative languages no longer contrast with production; form has extended its domain beyond the essentially visual one of pure geometry. Since the sensorial qualities of the objects have been reappraised, all the criteria of unity and centrality can be challenged in favor of new linguistic analyses based on random reasoning, mere juxtaposition, destructuration and new forms whose complexity stems from the consideration of temporal values, too. The relationship between body and space becomes knowingly central, because architecture is derived directly from it, or because it is nearly cancelled by the need to eliminate any physical construction. A novel environmental concern is expressed as both a more careful siting and the dematerialization of the structure; it renounces concepts of permanence in favor of the continuous mutation tied to the virtual dimension of the electronic age, in which the walls are membranes for easier linkage and exchange with the context.
The essay (as is now customary for the author, it also contains a solid set of documents – appendices of the chapters and a chronology of the avant-garde) places the start of the "new era" in 1956; besides being the year of the London exhibition "This is Tomorrow" (hence the book's title), it also marked the commercial launch by Leo Castelli of the first generation of Pop artists, the end of CIAM and the birth of Team X. The illustration of the subsequent twenty years of experimental activity runs from Pop Art to New Brutalism, Debord and Constant's Situationism, to Archigram and Cedric Price, to the Gutai artists, to Metabolism and from the radicalism of absolute architecture of Austria's Hollein and Pichler to the contemporary Italian endeavors of Archizoom, Superstudio and the Florentine school. The writer clearly pinpoints both the shared views and the progressive distinctions and diverse operational routes. The common conceptual elements were, for example: the consciousness of the end of all stylistic formalism, the breaking of the discipline's unity, the interest in the open-ended work and indeterminate form, plus a special sensitivity for the theme of the individual's movement in space which contributes to architecture with his or her own physical nature. But the languages differed, in works with a more direct Pop origin based on images of an explosive, vital and desecrating poetic; there also was an opposite attitude, nearer to Conceptual Art, which tended to dematerialize the form in favor of theoretical postulates.
The author also refers to the contemporary experience in the other fine arts, alongside the analysis of experimental architecture; this is to show how the relation between mankind and objects has been slowly modifying; that is, how the aesthetical values have been increasingly influenced by existential attitudes.
Lastly, Puglisi does not neglect the period of Postmodernism's "call to order" and the one of "drawn architecture", which was very popular in Italy. Moreover, he correctly deduces that the 1988 "Deconstructivist Architecture" show marked a new debut. On the other hand, the writer says the fire never had gone out: in 1977 Paris' Centre Pompidou opened and appeared to be the concrete realization of Archigram's ideas; in 1978 Rem Koolhaas published Delirious New York, *the manifesto of a vital, totally unplanned urban architecture; in 1979 Erskine completed the construction of the Byker district and was getting ready to constantly check its liveability, together with the occupants; that same year Frank Gehry finished building his house, a work that sums up much of the linguistic and conceptual experiments commenced in the art field in the mid-1950s.*

"Manfredi Nicoletti Architettura Simbolo Contesto Architecture Symbol Context".

Dennis Sharp.
Gangemi, Roma, 1999
(pp. 279, Lit 50.000).

di Antonino Saggio In questo libro il lettore troverà molti materiali.
Innanzitutto un saggio introduttivo di Dennis Sharp che delinea i tratti della ricerca di Manfredi Nicoletti all'interno di alcuni grandi temi di architettura degli ultimi quattro decenni.
In particolare la fase di formazione e apprendistato con Pierluigi Nervi (e quindi lo studio espressivo delle strutture), la specializzazione al MIT di Boston all'inizio degli anni Sessanta (con l'apertura verso il tema delle macrostruttura), lo stretto rapporto con John Johansen (e quindi l'influenza della Seconda Avanguardia degli anni Sessanta). Vengono citate e illustrate le opere più note quale i Nuovi palazzi di giustizia a Roma, la Città satellite del principato di Monaco, il Grattacielo elicoidale, il Nuovo museo dell'Acropoli di Atene. Inoltre Sharp si sofferma sull'attività di Nicoletti come studioso: non solo i suoi numerosi libri sul Liberty e su D'Aronco, ma anche e soprattutto il volume *L'architettura delle caverne* frutto di ricognizioni ed esplorazioni a partire dalla Cappadocia.
La categoria critica che sottende lo scritto di Sharp è la chiave "simbolico espressionista" di Nicoletti e la ricerca di una architettura in cui il momento costruttivo e tecnologico si affermi quale "natura parallela".
Mario Pisani firma *Manfredi Nicoletti: un caso italiano* in cui si sofferma su categorie quali "Le Invarianti", "La Geometria", "La questione ambientale e il risparmio energetico" e conclude così: "Il nostro progettista nasce a Rieti all'inizio degli anni Trenta. Appartiene quindi alla stessa generazione di Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Paolo Portoghesi, Guido Canella, e 'una generazione', come rammenta Peter Smithson 'condivide più di quanto gli individui sappiano'. Questa generazione, considerata nella sua globalità, con i limiti ma anche le indubbie capacità che possiede, sarà quella in grado di traghettare l'architettura italiana sulle sponde del prossimo millennio e passare quindi il testimone".



A questi due saggi succede una sezione che contiene disegni e schizzi – dalle forme organiche di conchiglie, radici, rocce, a ricognizioni nella grande architettura del passato – e anche un breve scritto di Nicoletti che funziona da Introduzione per la parte più estesa del volume. In circa 240 pagine sono pubblicati i principali edifici e progetti della sua carriera che vengono raggruppati nelle categorie di Educazione e cultura, Edifici alti, Edilizia privata, Edifici sociali e per la pubblica amministrazione, Ecobuildings. Grandi foto a colori, molti grafici sempre ben riprodotti e alcuni schizzi scelti per far emergere l'idea guida del progetto compongono un libro che è anche di pregevole fattura tecnica.
Certo, il lavoro dell'architetto che si pone l'obiettivo di costruire, come è certamente Nicoletti, è per forza di cose pieno di compromessi. Mantenere fermo il timone della propria ricerca nelle onde burrascose delle occasioni, delle richieste, degli umori altrui e dello stesso naturale muoversi delle mode è possibile solo con un eroico e

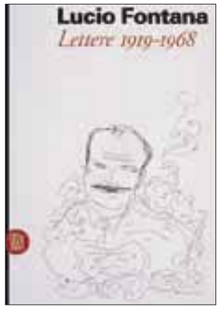
ascetico isolamento che al professionista di successo non si può chiedere. Nicoletti ha realizzato molte opere e certo, anche in alcune che qui seleziona, è difficile non sentire il peso di questi vincoli. In ogni caso nel ricco repertorio presente nel volume, lo spunto, l'idea, la soluzione pertinente non sfuggiranno al lettore che vuole cercare e consentirà a molti di accostarsi al suo lavoro. A chi scrive qualche osservazione suggerisce l'attenzione dell'architetto verso il 'Simbolo', termine che ricorre sin dal sotto titolo. Nicoletti spiega che "il fine dell'architettura non è mostrare l'abilità tecnologica, la perfezione funzionale o i problemi esistenziali dell'architetto ma esprimere con chiarezza il racconto meraviglioso che è racchiuso ma ancora inespresso in ogni tema. Questo racconto sarà detto con poche forme essenziali: quelle necessarie a divenire simbolo". E conclude: "Comprendere a fondo questi bisogni, e dare a essi risposte rigorose, necessarie, icastiche (come è icastica la perfetta morfologia del tetraedro nell'infinito universo dei corpi solidi) significa aver creato forme artificiali di tale forza simbolica da poterle quasi assimilare a quelle della natura".
Forse proprio nel termine Icastico vi è, allora, il nocciolo dell'architettura di Nicoletti. Icastico, innanzitutto, è ciò "che ritrae la realtà per mezzo di immagini con evidenza rappresentativa" e senza dubbio questo l'architetto spesso fa come nell'Esedra di un ente Nazionale di Previdenza a Roma, nel grande cubo appena eroso all'angolo dell'Ospedale di Agrigento, nel corpo circolare a metà Pantheon a metà Colosseo che propone per la Biblioteca di Alessandria. Ora la via 'icastica' corre rischi proporzionali alla sua perentorietà. Se in alcuni casi è fortemente convincente in altri, almeno ai nostri occhi è, deludente. E quando lo è, tutta l'architettura che ne consegue diventa "senza scampo". La via icastica, insomma, anche se Nicoletti ben si guarda dal nominare mai l'aggettivo, presenta ben più di un rischio di quella assolutezza e rigidità che ricorda la monumentalità. Ora la ricerca di molti architetti di oggi condivide con Nicoletti la convinzione che vi è sì una necessità 'comunicativa' dell'architettura (forse parlare di 'comunicazione' è termine più sintonizzato rispetto a simbolo), ma anche che questa comunicazione, questo nuovo spazio narrativo, non può non essere incerto, ambiguo, tormentato, polidirezionato scosso e inquieto. Insomma, disperatamente anti-icastico.

You will find a great deal of material in this book. First of all, an introduction by Dennis Sharp that outlines the features of Manfredi Nicoletti's work within some of the major themes of the last four decades of architecture. In particular, he examines the training and apprenticeship phase with Pierluigi Nervi (and therefore the expressive study of structures), then he looks at the specialization at MIT in Boston in the early 1960s (with the interest in macrostructures) and the close relationship with John Johansen (and the influence of the Second Avant-Garde of the 1960s). The architect's best known works are mentioned and illustrated, such as the New Courthouse in Rome, the Satellite City in Monaco, the Helical Skyscraper and the New Museum of the Acropolis in Athens. Furthermore, Sharp dwells on Nicoletti's work as a scholar: not just his numerous books on Art Nouveau and D'Aronco, but, above all, the volume L'architettura delle caverne, *the product of his explorations which began in Cappadocia. Sharp's writing puts Nicoletti in the "Symbolic Expressionist" category, and he quests for an architecture in which the constructional and technological moment asserts itself as "parallel nature". Mario Pisani wrote* Manfredi Nicoletti: un caso italiano, *in which he dwells on categories such as: 'The Unvariants', 'Geometry' and 'The Environmental Question and Energy Conservation'. This is his conclusion: "The architect was born in Rieti in the early 1930s. So he belongs to the same generation as Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Paolo Portoghesi and Guido Canella, and 'a generation,' as Peter Smithson remarked, 'shares more than the individuals know'. This generation, considered globally, with the limitations but also the undoubted capacities it has, will be the one that is able to transfer Italian architecture to the next millennium and pass the baton to the next one". Following these two essays is a section containing drawings and sketches, from organic forms of shells, roots and rocks to expeditions to the great architecture of the past. There is too a short piece by Nicoletti, that introduces the thickest section of the volume. In around 240 pages are published the main built and projected buildings of his career, grouped into these categories: education and culture, high-rises, private buildings, social and government buildings and green buildings. Large color photos, many always nicely reproduced diagrams and some sketches selected to bring out the driving idea of the design make this book finely printed, too. Sure, the work of an architect who wants to build, as Nicoletti certainly has, is necessarily full of compromises. Keeping a steady helm of one's ideas in the tempest of the occasions, requests and moods of others, plus the natural changes of fashion is possible only through heroic, ascetic isolation, which cannot be demanded of the successful professional. Nicoletti has constructed heaps of works and, of course, even in some of the works he picks here, it is difficult not to feel the weight of these constraints. In any case, within the wealth of this publication those of you who want to search will not miss the insight, the idea and the pertinent solution. This will help many to approach the architect's work. Your reviewer makes some observations that suggest Nicoletti's attention to the 'symbol', a term which even appears in the subtitle. Nicoletti explains that "the purpose of architecture is not to show technological skill, functional perfection or the architect's personal problems. Rather, it is to clearly express the marvelous tale still contained, but not yet expressed in each theme. This account will be told with a few essential forms: those that are necessary to become a symbol". He concludes: "Comprehending thoroughly these needs and giving them rigorous, necessary and representational replies (the way the perfect morphology of the tetrahedron in the infinite universe of solid bodies is representational) means having created artificial forms of such symbolic power that they are almost like nature's". Perhaps in the term representational lies the crux of Nicoletti's architecture. "Representational is that which depicts reality by means of images that are representative", first of all. And this architect unquestionably often does this, as in the semicircle of a Government Building in Rome, in the great barely eroded cube at the corner of the Agrigento Hospital and the circular work, half-Pantheon and half-Coliseum envisioned for the Alexandria Library.*
Yet the 'representational' road's risks are proportional to its decisiveness. While in some cases it is very convincing in others, in our opinion at least, it is unsatisfactory. And when it is all the architecture that is generated it is a failure. The representational path, in short, even if Nicoletti is careful not to ever mention the adjective, is much more in danger of that absoluteness and rigidity that recall monumentality. Now the work of many architects today shares with Nicoletti the conviction that there is a 'communicative' necessity of architecture (perhaps 'communication' is a better word than symbol), but it also agrees that this communication, this new narrative space cannot help be uncertain, ambiguous, tormented, multidirectional, shaken and restless. In short, desperately anti-representational.

"Lucio Fontana. Lettere 1919-1968".

A cura di Paolo Campiglio, prefazione di Loredana Parmesani.
Skira, Milano, 1999 (pp. 253, s.i.p.).

di Elena Pontiggia Trecento lettere scritte da Lucio Fontana sono state per la prima volta raccolte, con lunga pazienza e sottile scrupolo filologico, da Paolo Campiglio. Si tratta di un approfondimento prezioso, anche perché il carteggio,che si dipana lungo l'arco di mezzo secolo, dal 1919 al 1968, l'anno della morte di Fontana, getta luce non solo sui momenti più studiati dell'artista, ma anche su aspetti meno noti, come per esempio la sua giovinezza, i suoi legami familiari, la prima stagione della sua attività: una stagione generalmente poco considerata dai critici che, tranne alcune eccezioni, erano abituati a far nascere Fontana nel secondo dopoguerra. Con il suo stile singolare, a metà fra l'italiano e lo spagnolo (come è noto, Fontana era nato a Rosario, in Argentina, e aveva trascorso lì la giovinezza) l'artista si dimostra uno scrittore vivace e senza inibizioni.
Molte, moltissime sono le indicazioni che si traggono da queste lettere, anche grazie a un preciso apparato di note che chiarisce ogni nome, ogni circostanza, ogni allusione. Citiamo solo qualche passaggio. Il rapporto di Fontana con il suo maestro di Brera, Adolfo Wildt, per esempio, appare tutt'altro che casuale. Come dimostra una lettera indirizzata all'amico Julio



Vanzo, pittore di Rosario, Fontana scelse di venire a studiare in Italia proprio perché aveva visto le sculture wildtiane visitando l'Esposizione Nazionale alla Permanente di Milano nell'autunno 1927, e ne era rimasto intensamente colpito. "El unico es Uuilt veramente maravilloso" scrive a Vanzo. Ed ecco invece come Fontana commenta la propria mostra del 1949 alla Galleria del Naviglio, dove, oscurando tutto lo spazio espositivo e appendendo al soffitto delle forme astratte di cartapesta, illuminate dalla luce di Wood, aveva dato un primo saggio della sua arte 'spaziale': "Non ho mai avuto tanta soddisfazione nella mia vita di artista di aver organizzato questa mostra, non posso dire di un successo, però credo decisamente di aver fatto qualcosa di molto importante […] Questa non è stata una mostra di opere, io ho fatto in un ambiente in penombra un elemento unico luminoso". E, ancora, una lettera del 1959, mentre ci rappresenta lo stato d'animo di Fontana rispetto all'ambiente artistico dell'epoca, ci fa anche capire, più di tante spiegazioni teoriche, quale sia stato l'atteggiamento con cui guardava al futurismo: "Ho sopportato troppe angherie che a quest'ora dovrei essere in un manicomio, invece queste 'attese' [cioè i suoi famosi 'tagli'] mi danno la pace!!! In tanti anni di lavoro questo è il momento più felice per me […] Ieri siamo stati al Cimitero Monumentale con Farfa, Baj e altri a mettere una corona sulla tomba di Marinetti in occasione del 50° anniversario della fondazione del futurismo. Farfa ha fatto una mostra stupenda, naturalmente fra l'incomprensione dei genii [*sic*] arrivati all'ultimo momento". Negli ultimi anni Fontana, però, parla meno di lavoro, come se presentisse già il congedo. Ecco che cosa scrive all'amico Jaf Verheyen, un giovane artista belga, nell'estate del '65 tre anni prima di morire: "Non lavoro per niente. È credo la prima volta nella mia vita che non penso al mio lavoro. Può darsi che al mio ritorno a Milano io cambi molte cose, è bello concludere tutto nel nulla, nella pura contemplazione". E sembrano, queste parole, quasi un testamento spirituale.

For the first time, 300 letters written by Lucio Fontana have be collected by Paolo Campiglio: he performed his task eruditely, subtly and patiently. This is a valuable contribution, partly because the correspondence spanning half a century, from 1919 to 1968, the year of the artist's demise, sheds light on some of the lesser known moments of his life, not just those which have been covered in depth. They include, for example, his youth, his family ties and his beginnings. This period is generally rather neglected by the critics who, except for a few, are accustomed to make Fontana spring forth after World War II. Fontana's style is singular, hovering between Italian and Spanish: in fact, he was born and spent his childhood in Rosario, Argentina. He proves to be a lively, uninhibited author.These letters offer a gold mine of information, thanks partly to the accurate notes clarifying every name, circumstance and illusion. Let's quote a few excerpts. For instance, Fontana's relationship with his Brera mentor, Adolfo Wildt, seems anything but accidental. As shown in a letter to his friend, Julio Vanzo, a Rosario-based painter, Fontana chose to come study in Italy for the very reason that he had seen Wildt's sculptures at the National Exposition at the Milan Permanente in autumn 1927. These works struck him deeply. "El unico es Uuilt veramente maravilloso", he wrote to Vanzo. And here is Fontana's comment on his own 1949 exhibition at the Galleria del Naviglio; by obscuring all the display space and hanging some abstract papier-mâché forms, illuminated by Wood, from the ceiling, his 'spatial' art debuted. "In my artistic career I never have had so much satisfaction as from organizing this show. It wasn't successful, but I feel I definitely have done something important […] *This wasn't an exhibition of works; I made a shadowy environment into single, bright element". Another letter, written in 1959, represents Fontana's state of mind towards the artistic milieu of the time, but it gives us a better picture than a host of theoretical explanations of his attitude towards Futurism. "I've been hassled so much that by now I ought to be in an insane asylum; but these 'expectations' [that is, his famous 'cuts'] bring me peace!!! In years of work this is my happiest moment* […] *Yesterday, Farfa, Baj, I and others went to the cemetery to place a crown on Morinetti's tomb for the 50th anniversary of Futurism. Farfa has staged a wonderful show, yet the latest geniuses didn't comprehend it, of course". Towards the end, however, Fontana wrote less about work, as if it were to end shortly. Here is what he sent his friend, Jaf Verheyen, a young Belgian artist, in summer 1965, three years before he passed away. "I'm not working at all. I believe it's the first time in my life I haven't thought of my work. Perhaps I will change many things when I return to Milan; it's great to conclude everything in nothing, in pure contemplation". These words appear to be his spiritual legacy.*

"Estetica dell'architettura".

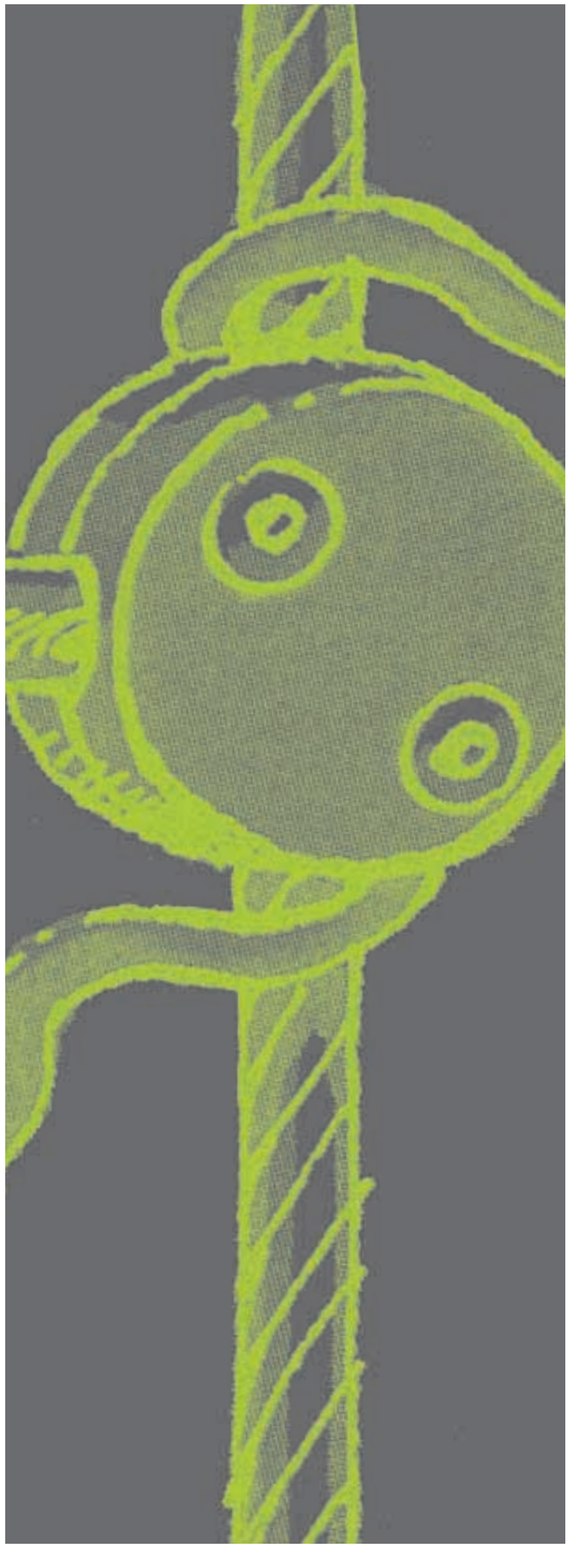
Roberto Masiero.
Il Mulino, Bologna, 1999
(pp. 250, Lit 22.000).

di Luigina De Santis Estetica e architettura sono accomunate da una difficoltà essenziale: quella dell'estetica a formalizzare una filosofia del bello, come disciplina moderna in grado di relazionarsi all'arte per motivarne le condizioni trascendentali di possibilità, e quella dell'architettura a costruire un discorso teorico, atto a legittimarne e orientarne la prassi. In una duplice superfluità, rispetto alla realtà e alla vita, il *pathos* estetico che ha segnato l'intera vicenda dell'arte – ripetutamente apparsa come estrema possibilità di conoscenza e di esistenza – rifluisce oggi nell'interrogazione sul senso delle opere; mentre l'architettura – sempre in bilico tra arte meccanica, arte liberale e arte bella – rivela la propria artificialità nella vocazione a una produzione segnica che la rende materia di esibizione.
Nel testo di Roberto Masiero, il racconto del rapporto tra architettura, arti ed estetica si dipana attraverso l'intera parabola del suo sviluppo, dalle origini all'attualità, privilegiando le esigenze di informazione e di obiettività, a volte anche a scapito del carattere problematico e aperto del tema. L'autore tende con forza il filo del discorso, privo di nodi o intrecci, rinvii o ritorni, spesso strattonando per allineare il pensiero dei tanti protagonisti in una serrata scansione temporale. Percorrendo i molteplici modi dell'evoluzione storica, sottolinea le trasformazioni e le metamorfosi – evidenzia le differenze piuttosto che i differimenti – in una pluralità irriducibile di teorie in cui l'estetica si dà come progressiva apertura problematica, nomadica e sfuggente.
Facendo propria la tradizionale suddivisione storiografica tra Antico, Moderno e Contemporaneo, applica a ciascuna età un differente sguardo.
L'Antico è il racconto di un inizio remoto, che attinge al fondo delle parole per rinvenire nelle radici etimologiche il senso del costruire: la sua problematica temporalità (il "senza tempo" dell'*arché*), il suo 'inautentico' fare (fra *tegere* e *texere*), i molteplici modi in cui si svolge (la caverna *-geu*, la copertura *-keu*, la casa *-dem*), l'ambiguo statuto dell'ornamento e della decorazione(tra *varna*=colore e *decas*=gloria).
Con la razionalizzazione della *mimesis* e l'apparire del paradigma della capanna primitiva, l'architettura, interpretata antropologicamente, si fa linguaggio e pensiero, 'disnatura'. La sua bellezza si oggettiva; diventa faccenda di canoni e ordini: astratta armonia, che nella declinazione pitagorica a stento tiene lontani l'irrazionale e l'infinito dei numeri. Il sublime, allora, è il tentativo di addomesticare questa dimensione sfuggente, sistematizzata nella mistica del compimento plotiniana.
Tutta immaginifica è la dimensione simbolica dell'estetica medioevale, indagata nell'esegesi delle sue figure – il cerchio, il quadrato, la croce – mentre, con la Scolastica, l'attenzione si sposta al pensiero filosofico, per legare la bellezza alle qualità formali dell'oggetto.
La "nascita della modernità" induce un sostanziale mutamento nella narrazione, che privilegia testi e opere per documentare una trasformazione epocale, con l'assunzione dell'architettura nel sistema delle Belle Arti e la formalizzazione del suo discorso nei trattati e con l'apertura alla temporalità e al possibile, grazie alla storicità del Classicismo e alla concettualizzazione del disegno.
Per il Barocco, la piega diventa cifra dell'impossibilità di distinguere tra interno ed esterno, norma e piacere, utile e superfluo. È il preludio per l'affermarsi del gusto, con il relativismo ribadito nella querelle tra antichi e moderni e nella riscoperta del sublime, a opera di Burke, che assegna valore anche all'informe e al brutto, allargando e problematizzando ulteriormente il campo dell'estetica. Piacere, *bienséance,* funzione, carattere, logica costruttiva, "diritto della materia"... sono i nuovi paradigmi, tra creatività visionaria e intrinseca logica formale. L'estetica sembra smarrire un luogo peculiare, proprio quando Baumgarten ne conia il nome, individuando come disciplina autonoma la conoscenza sensibile in generale e il gusto come sua specifica forma.
Nelle "estetiche idealiste" la costruzione, inevitabilmente in rapporto con la materia e con la gravità e interpretata, di volta in volta, come creatività plastica (Kant), allegoria inorganica dell'organico (Schelling), rappresentazione della massività (Schleiermacher), tragica volontà di lotta (Schopenauer), arte prima e primitiva (Hegel)... vede minacciato il proprio statuto artistico.
Si privilegia, allora, la dimensione formale, intesa in senso etico (Ruskin, Pugin, Morris), declinata come funzionalismo costruttivo (Viollet-le-Duc), concepita come insieme di parti riproducibili (Quatremère de Quincy), resa capace di coniugare struttura e ornamento (Semper)... fino ad affermarne la piena autonomia, tra *Gestaltpsychologie* ed *Einfühlung.* Lo spazio – vivente, astratto, simbolico, visivo, monumentale – è il nuovo luogo del bello architettonico.
Con le Avanguardie, anche l'architettura prova la totalizzazione estetica; lo sguardo, allora, si sposta alle opere – ciascuna è "a suo modo teoria estetica e riflessione sulla tecnica" – e scorrono le idee di Berlage, Sant'Elia e Marinetti, De Stijl, Le Corbusier e Valéry, Borissalievitch, per poi tornare al pensiero filosofico con Simmel, Spengler, Sörgel, Croce e Salvatore Vitale, Focillon. La tecnica è il nuovo nodo problematico: idolatrata da Gropius e dal Bauhaus, oggettivata da Mies, liricizzata da Le Corbusier, sempre reinventata da Wright, contrassegna il nuovo "stile del tempo" o, piuttosto, la sua assenza, come puntualizza Loos.
E siamo all'oggi: l'arte si fa poliestetica, cinetica, cibernetica, si ritrova a manipolare il feticcio o a riflettere su se stessa come feticcio; nell'afasia, testimonia la propria consunzione e la propria impotenza o, disperdendosi nel vissuto, elegge l'ambiente a nuovo tema. Se "teorizzazioni e/o sistematizzazioni appaiono inevitabilmente momenti di rigidità intellettuale", Lukács, Ingarden, Von Hartmann, Heidegger, Gadamer, Adorno, Ugo Spirito, Scruton, Arnheim, sono gli autori assunti a esemplificare la difficoltà del pensiero di fronte alla cibernetica e alla tecnoscienza. Con la trasmutazione della tecnica da materiale a immateriale, da antropica a aliena, da lineare a neuronale, l'architettura passa a produrre configurazioni, piuttosto che forme o costruzioni, e si fa oggetto di autorappresentazione, egotica e narcisista. In una superfluità totalizzante, è produzione di linguaggi artificiali, ecco, allora, lo strutturalismo francese, l'interpretazione semiologica, il "populismo estetico" di Jameson, il post-modern di Bürger, la decostruzione di Derrida... 'Ridotta' a interrogazione sul senso, l'estetica vede sfumare la pretesa che ne aveva segnato la nascita: se è il fare a porre, di volta in volta, le condizioni di possibilità del bello, non può che soggiacere a esse, e in questa 'soggezione' sempre avanzare domande. La parabola è ormai compiuta: l'estetica tramonta, ma ritrova il problema più radicalmente proprio: l'inafferrabilità del bello, in fondo, non è che la trama oscura e l'altro volto del senso.

Aesthetics and architecture are hampered by the same essential difficulty. Aesthetics has to formalize a philosophy of beauty as a modern discipline able to relate to art in order to explain its transcendental possibilities; architecture must construct a theory capable of legitimatizing and steering practice. There is a double superfluity concerning reality and life, the aesthetic pathos has marked the entire history of the fine arts – repeatedly appearing as the last chance for knowledge and existence – today it is manifest again in the questions on the meanings of works. But architecture – always hovering between a mechanical art, a liberal art and a beautiful one – reveals its own artificiality through its bent to produce signs making architecture exhibition material. Roberto Masiero's narration of how architecture, the fine arts and aesthetics relate unravels its whole development, from the origins to the present; the volume favors the needs for information and objectivity, to the detriment, at times, of the problematic, open-ended nature of the issue. The author tautens the knotless and unentangled guiding thread, without moving backwards or going in circles; frequently, Masiero yanks it in order to align the thought of so many protagonists in a concise temporal overview. As he travels down the multifaceted historical evolution, the writer stresses the transformations and metamorphoses – spotlighting the differences rather than the deferments – in an irreducible plurality of theories in which aesthetics plays the role of a progressive, problematic, nomadic and ineffable opening. Utilizing the traditional historiographic breakdown between Ancient, Modern and Contemporary, Masiero looks at each differently.
The ancient is the tale of a remote beginning which draws on words to arrive at the sense of building in the etymological roots: its problematic temporality (the 'timelessness' of arché*); its 'unauthentic' doing (between* tegere *and* texere*); the host of ways it is done (the cave* -geu*, the roof* -keu*, and the house* -dem*); and the ambiguous status of ornament and decoration (between* varna*=color and* decas*=glory).*
With the rationalization of the mimesis *and the appearance of the paradigm of the primitive hut, interpreted anthropologically, architecture becomes language and thought: "non-nature". Its beauty becomes objective, assuming the form of canons and orders: abstract harmony. In the Pythagorean vision, it can hardly keep away the irrational and infinite of numbers. The sublime, then, is the attempt to tame this hazy dimension, systematized in the mystics of Plotinus' completion.*
The symbolic dimension of Medieval aesthetics is all imaginative, probed in the exegesis of its figures: the circle, square and cross. With the arrival of Scholasticism, however, the focus shifted to philosophical thought, to tie beauty to the object's formal qualities.
The "birth of modernity" brought about a substantial change in the story, which favors texts a works to document an epoch-making transformation; architecture is lofted to the fine arts system and its ideas are formalized in the treatises, opening to temporality and the possible, thanks to the historical nature of Classicism and the conceptualization of drawing.
During the Baroque period, it became impossible to distinguish between outside and in, norm and pleasure, the useful and superfluous. This paved the way for the affirmation of taste, with relativism reiterated in the controversy between the ancients and moderns and in Burke's rediscovery of the sublime. He also assigned value to the misshapen and the ugly, extending and opening the field of aesthetics to novel problems. Pleasure, bienséance*, function, character, constructional logic and "the rights of materials" were the new paradigms, hovering between visionary creativity and intrinsic formal logic. Aesthetics seemed to have lost a special place, then Baumgarten coined its name, identifying as an independent discipline sensitive knowledge in general and taste as its specific form.*
"Idealist aesthetics" interpreted construction, which inevitably relates to the material and gravity, at times as plastic creativity (Kant), or an inorganic allegory of the organic (Schelling), the representation of massiveness (Schleiermacher), the tragic will to struggle (Schopenauer) or the first, primitive art. Its artistic status was threatened.
Then, the formal dimension in the ethical sense was favored (Ruskin, Pugin and Morris) or treated as constructional functionalism (Viollet-le-Duc), conceived as a group of reproducible parts (Quatremère de Quincy) or made capable of wedding structure and ornament (Semper). Finally, its full autonomy was emphasized, hovering between Gestaltpsychologie *and* Einfühlung*. Living, abstract, symbolic, visual and monumental space became the novel site of architectural beauty. When the modernist avant-garde took the stage, architecture too, tried the all-embracing aesthetic; then the gaze shifted to the works. Each was "in its own way aesthetical theory and technical pondering"; the ideas of Berlage, Sant'Elia and Marinetti, De Stijl, Le Corbusier, Valéry and Borissalievitch flowed. Then they returned to philosophical thought with Simmel, Spengler, Sörgel, Croce, Salvatore Vitale and Focillon. Technique was the new problematic crux: worshiped by Gropius and the Bauhaus, made objective by Mies and poetic by Le Corbusier and reinvented over and over by Wright, it marked the new style of the times. Or, as Loos put it, its absence. And this brings us up to the present: art becomes polyaesthetic, kinetics and cybernetics; it manipulates the fetish or reflects on itself as a fetish. In the suspension of judgement, it testifies to its own consumption and impotence. If art scatters itself in the everyday world, it picks the environment as the new issue. "Theorizations and/or systematizations appear inevitably as moments of intellectual stiffness", and Lukács, Ingarden, Von Hartmann, Heidegger, Gadamer, Adorno, Ugo Spirito, Scruton and Arnheim are the scholars employed to exemplify the difficulties of thought faced with cybernetics and technoscience. As technique is transmuted from material to immaterial, from anthropic to alien, from linear to neuronal, architecture starts producing configurations rather than forms or buildings and it represents itself, egotistic and narcissistic. In an all-sweeping superfluousness, it is the production of artificial languages; so one finds French structuralism, the semiological interpretation, Jameson's "aesthetic populism", Bürger's Postmodernism and Derrida's Deconstructivism.*
'Reduced' to questioning senses, aesthetics lets the claim that had marked its birth slip through its grasp: if it sets, each time, the conditions of beauty's possibility, it must follow them, too. And in this 'subjection' it always has to inquire. The story has ended now; aesthetics has faded, but it finds again the problem that more radically belongs to it: the elusiveness of beauty, basically, is nothing more than the obscure plot and the other side of meaning.

RASSEGNA

Edilizia *Building*



Edilizia: materiali e sistemi

In apertura di questo servizio dedicato all'edilizia, più che parlare di materiali e sistemi, vorremmo proporre un elenco di buoni propositi che l'Italia che gravita intorno a questo comparto – ancora oggi il principale volano dell'economia nazionale – dovrebbe darsi per il millennio appena iniziato: conservare con più cura il patrimonio edilizio storico; abbattere là dove si è costruito troppo e male; risanare e consolidare l'edilizia esistente, spesso soggetta a collassi strutturali che provocano vittime umane; garantire la sicurezza in cantiere, dove si verifica il più alto numero di incidenti sul lavoro; progettare avendo maggiore consapevolezza di quanto ogni edificio incida sul territorio e il suo equilibrio… o forse, più utopicamente, combattere incuria, ignavia, ottusità e impreparazione.
In Italia si consuma una quantità di cemento spropositata (il Paese è al secondo posto dopo gli Stati Uniti), eppure è difficile trovare un alloggio e ancora più difficile segnalare nuove architetture di qualità. Il paesaggio intensamente costruito che ci circonda è popolato di brutture di ogni genere, alle quali si può solo sperare che la natura provveda coprendole di un vestito verde (quando invece non le distrugge, pretendendo, a costo di vite umane, l'osservanza delle sue leggi e dei suoi ritmi).
La riqualificazione del patrimonio esistente deve diventare una sorta di missione per quanti operano in questo settore. Già ora più della metà del fatturato del comparto è assorbito da questa attività, la sola che registri una leggera crescita, anche grazie agli incentivi fiscali messi in atto dal governo e confermati (in misura ridotta) per l'anno in corso.
Ripristino, restauro e risanamento sono i temi centrali di buona parte delle fiere specializzate, come il Saie 1999 e il Saiedue 2000, tenutisi nei mesi scorsi a Bologna, la città italiana dove periodicamente si tasta il polso della situazione e l'andamento del mercato in occasione dei saloni dedicati all'edilizia.
L'abbondanza dell'offerta di prodotti e servizi che una visita a tali manifestazioni può riservare rende sempre più difficile il compito del progettista, demandato a valutare, scegliere e applicare, con competenza e intelligenza, quello che il mercato così largamente propone. M.C.T.

Building : materials and systems

In kicking off this feature dedicated to the building field, we would like, instead of talking about materials and systems, to offer you a list of projects that the Italy which gravitates around this sector – still the main anchor to windward in the Italian economy – should take on for the newborn millennium. High on our list are: taking greater care to preserve Italy's matchless heritage; demolishing whatever has been built to excess or badly; reconstructing and consolidating existing constructions, often subject to structural collapses that destroy human life; guaranteeing safety in the building yard, where the highest number of work accidents occur; designing with a far greater awareness of the degree to which every edifice affects the territory and its equilibrium... or perhaps, from a more illusory standpoint, combating negligence, sloth, stupidity and lack of training.
Huge amounts of cement are consumed in Italy (the country in second place behind the United States), and yet it's difficult to find a place to live and even more difficult to find new architectures of any quality. The overbuilt cityscape that surrounds us is teeming with appalling horrors of all kinds, which one can only hope will be covered by nature with its greenery (instead of destroying the eyesores, expecting its laws and rhythms to be honoured at the expense of human lives).
The re-qualification of Italy's unique legacy must become a sort of sacred mission for everyone operating in this sector. More than half of the sector's invoiced sales are now absorbed by this activity, the only one that has reported a slight increase, thanks to tax incentives offered by the government and confirmed (to a limited degree) for the current year.
Renovation, restoration and reconstruction are the central themes of a good part of the trade fairs, such as Saie 1999 and Saiedue 2000, staged in the past several months in Bologna, the Italian city where the pulse of the situation is periodically taken alongwith that of market trends, during shows dedicated to the building trades.
The sheer abundance of products and services that overwhelm visitors to these events makes the designer's job ever more difficult. His – or hers – the unenviable task of choosing, with skill and ingenuity, among the market's tidal wave of offerings

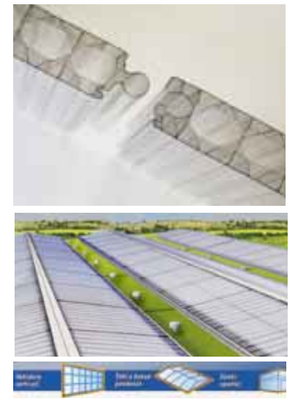
Strumenti e servizi on-line - Il paesaggio dei tetti
La società Wierer è promotrice di due interessanti iniziative che si muovono su fronti diversi. Da un lato ha istituito due siti Internet con i quali mette a disposizione la propria esperienza nel campo della progettazione del Sistema Tetto. In particolare WWW.WIERER.IT è un servizio destinato all'utenza privata, pubblica e professionale: collegandosi si possono trovare informazioni sui prodotti dell'azienda (con caratteristiche tecniche e suggerimenti d'impiego), una guida alla legislazione del settore e una casella e-mail. Il sito LAB.WIERER.IT fornisce, invece, servizi professionali di alto contenuto tecnico: stesura automatica dei capitolati con "elenco voci" e disegno tecnico (i documenti creati rimangono protetti da una chiave di accesso).
L'altra iniziativa è rappresentata da una "indagine estetico colorimetrica delle coperture d'Italia" che Wierer ha condotto nella prima fase con la collaborazione di alcuni docenti della Facoltà di Architettura di Venezia e relativa alla zona del Triveneto (seguiranno la Lombardia e l'Emilia Romagna). La finalità della ricerca è offrire al mercato prodotti idonei al contesto in cui si inseriscono, in base a un'avanzata concezione di servizio, che Wierer ha fatto propria.

On-line instruments and services - The roofscape
The Wierer company is promoting a couple of intriguing intiatives that have been launched on different fronts. On the one hand, two Internet sites have been set up with which the company's experience in the field of Sistema Tetto (roof system) design has been put at users' disposal. WWW.WIERER.IT, in particular, is a service offered to private, public and professional users. Logging onto it enables them to find information on the company's products, a guide to an understanding of sector legislation and an e-mail box. The LAB.WIERER.IT site supplies, on the other hand, professional services with a high technical content such as automatic drafting of contract specifications with a "list of items" and technical drawings (the documents created are protected by an access key). The other initiative involves a "colorimetric aesthetic survey of Italian rooves", which Wierer conducted in the first phase with the collaboration of several docents from the Venice Architecture Faculty relative to the Triveneto area. The goal of the research is to offer the market products suited to the setting in which they have been placed, on the basis of an advanced service concept.

WIERER®
DIVISIONE DELLA LAFARGE BRAAS ITALIA
Via Valle Pusteria 21, 39030 Chienes (Bolzano)
0474.56.00.00 **F** 0474.56.53.85
E-mail: informazioni@wierer **http:**// www.wierer.it

Lexan® Thermoclick
Nella lastra alveolare trasparente LEXAN® THERMOCLICK, a base di policarbonato Lexan®, la superficie esterna è protetta dall'invecchiamento dovuto ai raggi UV, riducendo così l'antiestetico effetto di ingiallimento. La lastra si distingue inoltre per la particolare rigidità strutturale ottenuta grazie agli elementi a X che la compongono e per il funzionale sistema di montaggio a incastro (a maschio e femmina) che consente un notevole risparmio di tempo ed evita di dover ricorrere a bordi di giunzione. LEXAN® THERMOCLICK è garantita per dieci anni contro rotture, ingiallimento e perdita della trasmissione luminosa.

Lexan® Thermoclick
In the LEXAN® THERMOCLICK transparent honeycomb sheet, with a Lexan® polycarbonate base, the outer surface is protects from aging due to exposure to UV rays, thus cutting back on the unsightly yellowing effect. The sheet is distinguished, furthermore, for outstanding structural rigidity, achieved thanks to the X elements that comprise it and a highly functional groove-and-tongue assembly system, which makes possible big savings in time and avoids the need to resort to the edges of joints. LEXAN® THERMOCLICK is guaranteed for ten years against breakage, yellowing and a loss of luminous transmission.



GE STRUCTURED PRODUCTS
GE PLASTICS ITALIA
Viale Brianza 181, 20092 Cinisello Balsamo (MI)
02.61.83.41 **F** 02.61.83.42.09
http://www.gep.ge.com

Silicio fotovoltaico Baysix®
A Herne, in Germania, è entrato in funzione il più grande impianto fotovoltaico integrato in un edificio. I 3184 moduli solari che rivestono il tetto e le facciate laterali della nuova Accademia di formazione professionale, trasformano l'energia solare in elettricità con un megawatt di potenza totale, metà della quale è generata dalle celle fotovoltaiche realizzate dalla ditta ASE GmbH con i wafer di silicio mono e policristallino BAYSIX® della Bayer Solar GmbH. L'elevato grado di rendimento delle celle ha consentito di coprire solo parzialmente i moduli solari semitrasparenti, ottenendo suggestivi effetti di luce e ombra.

Baysix® photovoltaic Silicon
Herne, Germany, is where the world's biggest built-in photovoltaic system ever installed in a building has gone into operation. The 3184 solar modules, which cover the roof and lateral curtain walls of the new professional training academy, transform solar energy into electricity with a total power of one megawatt. Half of the latter is generated by photovoltaic cells made by ASE GmbH with BAYSIX® mono-silicon and polycrystalline wafers from Bayer Solar GmbH. The high degree of yield of the cells has made it possible to cover the semi-transparent solar modules only partly, thus achieving evocative effects of light and shade.

BAYER
D-51368 Leverkusen
+49-214 - 301 **F** +49-214 – 30.58.923
http: //www.bayer.com
BAYER ITALIA
Viale Certosa 130, 20156 Milano
02.39.781 **F** 02.39.78.30.19
http: //www.bayer.it

Lastre Roofmate® TV
Quando la realizzazione di un edificio è prevista per destinazioni d'uso particolari, come la conservazione di materiale prezioso e deteriorabile, diventa necessario adottare sofisticate soluzioni bioclimatiche atte a proteggerne e preservarne il contenuto. È il caso della Bibliothèque Nationale de France, progettata da Dominique Perrault, che contiene oltre dieci milioni di volumi e nella quale il problema dell'isolamento termico è stato risolto grazie alle lastre ROOFMATE® TV di Dow.
Realizzate in polistirene espanso estruso, le speciali lastre rigide, compatte e dal caratteristico colore azzurro, offrono diversi vantaggi: un'efficace ventilazione sotto il rivestimento superficiale, continuità dell'isolamento termico, insensibilità all'umidità e un ottimo comportamento igrotermico oltre all'elevata maneggevolezza, alla semplicità d'impiego, alla modularità (centinaia di metri cubi di lastre sono stati impiegati per la biblioteca francese), alla velocità di posa in opera, alla durabilità e non ultima all'economicità.

Roofmate® TV sheets
When a building is created with the special ways in which it will be used in mind, such as the preservation of precious and perishable material, it becomes necessary to adopt sophisticated bioclimatic solutions geared to protecting and keeping its content inalterable. This is what has been done at France's Bibliothèque Nationale (national library), designed by Dominique Perrault, which contains more than ten million volumes and where the problem of thermal insulation has been solved thanks to Dow's ROOFMATE® TV sheets. Made of extruded polystyrene foam, these special rigid, compact sheets, with their characteristic sky-blue colour, have various advantages to offer – effective ventilation beneath their surface layer, continuity of thermal insulation, insensitivity to humidity and optimal hygrothermal behaviour, as well as a high degree of manageability, simplicity of use, modularity (hundreds of cubic meters of sheets were used for the French library), laying speed, durability and, not least, cheapness.

DOW ITALIA - DIVISIONE PRODOTTI PER L'EDILIZIA
Via Patroclo 21, 20151 Milano
02.48.221 **F** 02.48.22.43.66
Numero verde 800-191221
http: //www.dow.com/index2.html.

Sanabuild
"In tutte le operazioni di restauro l'input di chi commissiona i lavori è quello del rispetto dei materiali della tradizione… " questa la convinzione della società Kerakoll – leader a livello internazionale nella ricerca e nella chimica applicate all'edilizia – che ha partecipato ai lavori di restauro della Basilica di San Marco a Venezia con la fornitura del sistema per il risanamento delle parti in muratura SANABUILD. Il prodotto, che non richiede particolari tecniche di applicazione ma si utilizza come un semplice intonaco cementizio, consente un perfetto riequilibrio igrometrico e il recupero delle murature, grazie al principio di risanamento basato proprio sul riequilibrio dei fattori fisici di accumulo di umidità e traspirazione. SANABUILD, allo stesso tempo, ha permesso di risolvere il problema osservando le regole imposte dalla Procuratoria di San Marco che richiedevano il rispetto dei materiali della tradizione.

Sanabuild
"In all restoration operations, the input of the person who commissions the work is imbued with a deep respect for the materials of tradition... ". Convinced of this is the Kerakoll company – a leader at the international level in research and chemistry as applied to the building field – which participated in the work of restoring St Mark's Basilica in Venice through the supply of SANABUILD, a system for reconstructing masonry. The product, which doesn't call for special applicatory techniques, but is used as a simple cement plaster, makes it possible to recover masonry and bring its physical factors back into flawless hygronomic balance with one another, thanks to a reconstructive principle based on restoring the balance of factors involving the accumulation of moisture and breathability. SANABUILD has also enabled users to solve the problem by getting into step with rules laid down by St Mark's Procuratoria which insists on respect for traditional materials.

KERAKOLL
Via dell'Artigianato 9, 41049 Sassuolo (Modena)
0536.81.65.11 **F** 0536.81.65.81
E-mail: info@kerakoll.com
http: //www.kerakoll.com

Sistema Traliccio LPR® e Connettore Flap®
Nel consolidamento dei solai lignei il SISTEMA TRALICCIO LPR® e il CONNETTORE FLAP® garantiscono un insieme di specifiche soluzioni integrate legate alla frequente presenza di orditure primarie e secondarie in questo tipo di solette. Una semplice cappa in calcestruzzo collaborante all'estradosso consente di incrementare sensibilmente le prestazioni del solaio lasciando inalterato l'intradosso. Il sistema, valido anche per nuovi solai in legno massiccio e lamellare, è versatile e semplice nel suo impiego, realizzabile anche da manodopera non specializzata, grazie alle precise indicazioni di posa in opera che accompagnano ogni fornitura.

LPR® Trestle System and Flap® Connector
In consolidating wooden floors, the LPR® TRESTLE SYSTEM and FLAP® CONNECTOR guarantee a plethora of specific built-in solutions linked to the frequent presence of primary and secondary frames in this type of floor slab. A simple casting in concrete, in synergism with the extrados, makes it possible to increment the performance of the floor to a formidable degree while leaving the intrados unaltered. The system, which also works for new floors in solid and lamellare wood, is versatile but simple in application and can even be executed by non-skilled labour, thanks to precise laying indications that accompany every supply.

PETER COX
Via della Concordia 3, 37127 Verona
045.83.03.013 **F** 045.83.03.014
E-mail: petercox@micanet.it
http: //www.petercox.it

Terra di fuoco
La caratteristica principale di TERRA DI FUOCO è la particolare resistenza che la rende idonea per impieghi di ogni tipo: sia per pavimentazioni che per rivestimenti di superfici verticali, per luoghi pubblici (dalle chiese agli hotel) e residenze private. Dalla cottura a 1300 °C della formella di argilla si ottengono le differenti sfumature di colori che vanno dai toni caldi dell'ocra a un rubino acceso, dal ruggine al testa di moro. Il prodotto non richiede manutenzione o trattamenti di alcun genere.

Terra di Fuoco
The principal characteristic of TERRA DI FUOCO (land of fire) is a special type of resistance that makes it ideal for applications of all types, not only for floorings and facings for vertical surfaces, but also for public places (from churches to hotels) and private residences. Firing the clay tile at a temperature of 1300 °C gives the user infinite gradations in colour ranging from warm ocher tones to a blazing ruby hue, and from rust to ox blood.

CENTRO AFFARI VENETO
Via Spada 5, 31050 Fanzolo (Treviso)
0423.48.73.49/47.63.60 **F** 0423.48.72.05
E-mail: info@cav.it **http:** //www.cav.it

Cotto Nobile
Frutto della più recente produzione del Laboratorio de Il Ferrone, COTTO NOBILE è realizzato in Cotto di Terra Imprunetina, l'esclusiva argilla dall'alto grado di resistenza all'usura. Con una colorazione particolarmente calda, la mattonella si caratterizza per la superficie strutturata e stonalizzata naturale che conferisce alla pavimentazione un aspetto singolare e carico d'atmosfera. Adatto a qualsiasi tipo di ambiente e in armonia con ogni stile d'arredo, COTTO NOBILE è disponibile nei formati 30x30 cm, 14x28 cm (come qui illustrato) e nella versione scalino 30x30 cm, con spessore 14/16 mm.

Cotto Nobile
Fruit of the Il Ferrone kilns' latest output, COTTO NOBILE (top-grade fired brick) is made of "Cotto di Terra Imprunetina" (fired brick from Impruneta), an exclusive clay that vaunts a high degree of resistance to wear. Distinguished for a particularly warm colour, the tile features a structured and natural, weather-beaten look that gives flooring a singular appearance that's charged with atmosphere. Suitable to any type of setting and in harmony with interior decors in all styles, COTTO NOBILE comes in sizes 30x30 cm, 14x28 cm (as shown here) and in the 30x30 cm step version, with a thickness of 14/16 mm.

IL FERRONE®
Via Provinciale Chiantigiana 36, 50022 Greve (FI)
055.85.901 **F** 055.85.90.354
E-mail: info@ilferrone.it **http:** //www.ilferrone.it

Lamporapid
Malta modellabile antiritiro a presa medio-rapida, LAMPORAPID trova impiego negli interventi di ricostruzione dei cornicioni e delle modanature (capitelli, pilastri e travi in calcestruzzo, stuccature di solai predalles…). Speciali leganti idraulici modificati, fibre sintetiche insaponificabili, inerti silicei selezionati e speciali additivi antiritiro costituiscono la base di questa malta, che presenta molti vantaggi: presa rapida, ottima lavorabilità (con spessori fino a 20 cm senza casserature), sagomabilità, assenza di ritiri e fessurazioni, completamento dell'opera in un'unica soluzione e riduzione dei tempi di lavorazione.

Lamporapid
Non-shrinking, medium-rapid shapable mortar, LAMPORAPID can be used in reconstruction jobs on cornices and mouldings (capitals, pillars and beams in concrete, stucco work on predalles floors...). Special modified hydraulic binding agents, non-saponifiable synthetic fibers, select siliceous aggregate and special non-shrinking additives constitute the base of this mortar, which boasts many advantages – rapid setting, optimal workability (with thicknesses of up to 20 cm without paneling in wood), shapability, freedom from shrinkage and splitting, completion of the work in a single solution and a reduction in processing times.

COLORIFICIO PAULIN
Via S. Lucia 3, 32030 Seren del Grappa (Belluno)
0439.39.51 **F** 0439.44.80.28
Numero verde: 800 - 014804
E-mail: info@colorificiopaulin.com

Matrici Topform
Arbloc è la prima azienda in Europa a costruire matrici in polistirolo per la realizzazione in opera di cornicioni. Realizzate su misura, le matrici TOPFORM non presentano alcun limite di forma e dimensione, soddisfacendo così qualsiasi necessità anche di tipo stilistico. Il polistirolo espanso impiegato ad alta densità viene rivestito sulla parte sagomata con film plastici di alta qualità, resistenti agli agenti atmosferici e con ritiro controllato. L'utilizzo delle matrici è semplice – vengono fornite con tutte le istruzioni necessarie – ed evita complessi e dispendiosi lavori di carpenteria. Una volta posizionate su una banchina, è possibile eseguire il getto in calcestruzzo singolarmente o in contemporanea a quello del solaio, con notevole risparmio di tempo. Un ulteriore vantaggio è rappresentato dalla possibilità di riutilizzo delle matrici: la loro durata è incrementata dall'uso di un rivestimento rinforzato in lamierino e di un profilo rigido di plastica per i gocciolatoi. Il risultato finale è una superficie particolarmente liscia e dotata di alti pregi estetici.

Topform matrixes
Arbloc is the number-one company in Europe for the construction of matrixes in polystyrene for on-the-spot creation of cornices. Made to order, TOPFORM matrixes know no limit as to either form or size, thus satisfying any necessity – even the stylistic type. High-density foamed polystyrene is covered on its shaped part with high-quality plastic films, which fend off atmospheric agents and feature controlled shrinkage. Using the matrixes is simple. They are supplied with all the directions necessary, thus avoiding complex and expensive structural work. Once positioned on a platform, it is possible to carry out the concrete jet either individually or at the same time as that of the floor, thus saving a great deal of time. Another advantage is the option of using the matrixes again. Their durability is incremented by the use of a cladding reinforced by sheet steel and a rigid profile in plastic for the drip mouldings. The final result is a notably smooth surface endowed with outstanding aesthetic assets.

ARBLOC
Via Industrie 3, 31040 Campo di Pietra Salgareda (TV)
0422.74.4306 **F** 0422.74.41.80

Teatro alla Scala: restauro delle facciate storiche
L'intervento di manutenzione e restauro delle facciate esterne del Teatro alla Scala e dell'attiguo Casino Ricordi (ora museo teatrale) si è reso possibile grazie al contributo di Akzo Nobel Coatings – specializzata, con il suo marchio Sikkens, nel recupero di beni storici e ambientali – in accordo con il Comune di Milano e la Fondazione Teatro alla Scala. In sintonia con le indicazioni della Sovrintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali e del Centro "Gino Bozza" del CNR, la Akzo Nobel ha fornito un ulteriore contributo con la presenza del suo Servizio di Assistenza Tecnica. I prodotti impiegati sono stati minerali a base di silicato di potassio a Norma DIN 18363 per la preparazione dei fondi; come finitura una pittura liscia a silicati con velature e per il Portico delle Carrozze una finitura minerale alla calce. I serramenti sono stati trattati con fondi ancoranti e finiture a smalto ad acqua, mentre per le opere in ferro si è utilizzato uno smalto sintetico effetto satinato. Tutti i colori, nella gamma tenue dei grigi e degli avori, sono stati consigliati e approvati dalla Sovrintendenza.

Teatro alla Scala: restoration of the historic facades
Maintenance and restoration jobs on the outer facades of the La Scala Opera House and the adjoining House of Ricordi (now a theatrical museum) have been made possible thanks to a contribution by Akzo Nobel Coatings – specialized, with its Sikkens trademark, in the restoration of historic and environmental assets – in agreement with the Commune of Milan and the La Scala Theater Foundation. In harmony with recommendations by the Head of the Architectonic and Environmental Assets Service and "Gino Bozza" Center of CNR, Akzo Nobel has supplied a further contribution through the presence of its Technical Assistance Service. The products used were potassium silicate-based minerals in accordance with the DIN 18363 Norm for the preparation of primers and fillers. Used as a finish were a smooth, silicate-based paint with fog coats and, for the Carriage Arcade, a lime mineral finish. Door and window frames were treated with anchoring fillers and water-based enamel finishes, while a synthetic enamel with a silked effect was used for works in iron.

SIKKENS – MARCHIO DI AKZO NOBEL COATINGS
Via B. Croce 9/11, 20090 Cesano Boscone (MI)
02.48.60.51 **F** 02.44.74.508
Numero verde 800-826169

FASSA
Via Lazzaris 3, 31027 Spresiano (Treviso)
0422.72.22 **F** 0422.88.75.09
E-mail: fassa@fassabortolo.it
http: //www.fassabortolo.it

Prodotti per risanamento e ristrutturazione
Il marchio "Fassa Bortolo" è sinonimo di intonaci premiscelati a base di calce e cemento idonei a ogni tipo di intervento edilizio. Nell'ampia offerta di prodotti figurano anche quelli destinati al risanamento e alla ristrutturazione. Si tratta in particolare di quattro tipi: rinzaffo a base cementizia per risanamento di murature umide; intonaco a base cementizia da risanamento per interni ed esterni, resistente ai solfati; malte fibrorinforzate a ritiro controllato per ripristino di calcestruzzo, lavori di restauro, riparazione di travi e pilastri; boiacca cementizia bicomponente per ferri d'armatura come protezione alla corrosione.

Products for restoring and restructuring work
The "Fassa Bortolo" trademark is synonymous with pre-mixed lime-based plasters and cement, which are perfect for building jobs of all types. Outstanding in the wide range of products are those made specifically for restoration and restructuring jobs. We're talking about four types in particular – a cement-based scratch coat for nursing moist walling back to health; cement-based, sulphate-resistant plaster for restoring interiors and exteriors; shrinkage-controlled, fiber-reinforced mortars for bringing concrete back to life, restoration jobs and repairing beams and pillars; and two-component cement grout for framework rods as a protection against corrosion.

Contro l'imbrattamento dei muri
Per far fronte all'imbrattamento dei muri con scritte e graffiti, il marchio Artech ha messo a punto due trattamenti – STONESHIELD Z1 TFN 007 e TRF 024 ANTI TAG PROTECTION – in grado di proteggere a lungo le superfici senza alterarne l'estetica. Molto versatili nell'applicazione, i trattamenti non lasciano aderire lo sporco (anche di tipo atmosferico) e sono abbinati a detergenti specifici per la rimozione delle scritte. I trattamenti sono realizzati con fluoropolimeri di DuPont, con la quale Artech ha firmato un accordo di licenza per utilizzare sul mercato italiano il marchio commerciale Teflon® in associazione ai prodotti suddetti.

The anti-graffiti war
To combat the smearing of walls with written messages and graffiti, the Artech trademark has developed two treatments – STONESHIELD Z1 TFN 007 and TRF 024 ANTI TAG PROTECTION – capable of providing longlasting protection for surfaces without lessening their aesthetic appeal. Highly versatile in application, the treatments keep dirt (even the atmospheric kind) from sticking to walls and are combined with specific detergents for the removal of scribblings. Treatments are made with fluoropolymers from DuPont, with which Artech signed a licensing agreement for the use of the Teflon® commercial trademark on the Italian market in association with the above-mentioned products.

ARTECH
Piazza Europa 6/P, 25030 Coccaglio (Brescia)
030.77.04.612 **F** 030.77.06.349
E-mail: mail@flowbyartech.it
http: //www.flowbyartech.it

Contro l'umidità
Nella gamma di prodotti del marchio Seychelles è presente una linea appositamente studiata per far fronte al risanamento delle murature e proteggerle dall'umidità. SEYWSTOP è un impermeabilizzante osmotico biermetico diretto a salvaguardare la superficie di strutture poste in condizioni di umidità o a contatto diretto con l'acqua. SEYRISAN è un intonaco risanante per muri umidi (garantisce il deassorbimento accelerato in murature fuori terra). SEYRIFIN, invece, è una malta speciale per la finitura delle superfici trattate in precedenza con SEYRISAN.

The battle against humidity
Present in the Seychelles trademark's spectrum of products is a line that was specifically researched to deal with the restoration of masonry and protect it from invasions by humidity. SEYWSTOP, a bi-hermetic osmotic waterproofing agent, is aimed at safeguarding the surfaces of structures that are constantly exposed to humidity or in direct contact with water. SEYRISAN is a restorative plaster for humid walls (guarantees speedy desorption in masonry that's not in contact with the ground). SEYRIFIN, on the other hand, is a special mortar for the finish of surfaces previously treated with SEYRISAN.

SEYCHELLES
Via Casale 15, 15027 Pontestura (Alessandria)
0142.46.65.66 **F** 0142.46.67.93

Muracem
MURACEM è un legante idraulico prodotto in base alla norma UNI ENV 413-1, idoneo per il confezionamento di malte. Numerosi i vantaggi che offre: facilità e velocità di preparazione, maggiore plasticità, assenza di colature, riduzione degli sfridi, migliore lavorabilità, assenza di fessurazioni da ritiro, maggiore resistenza all'azione del gelo-disgelo, elevata durabilità, costanza cromatica.
Il prodotto trova un'ottimo impiego per realizzare murature, sottofondi di pavimentazioni e rifiniture.

Muracem
MURACEM is a hydraulic binding agent produced in compliance with the UNI ENV 413-1 norm, which is ideal for packaging mortars. It has numerous advantages to offer: ease and speed of preparation, greater plasticity, absence of casting processes, cut-backs on waste, improved workability, absence of splitting caused by shrinkage, stiffer resistance to freeze-thaw action, pronounced durability and chromatic uniformity. The product has been found optimal for use in building masonry, flooring foundations and finishes.

ITALCEMENTI
Via G. Camozzi 124, 24121 Bergamo
035.39.61.11 **F** 035.24.49.05
Numero Verde 800-820116
E-mail: sat@italcementi.net
http: //www.italcementi.it

Corkpan
La società Tecnosugheri è tra i primi produttori in Italia di lastre di sughero agglomerato espanso. Tra le diverse soluzioni che propone per il settore dell'edilizia c'è CORKPAN, un pannello in sughero espanso autocollato puro. Questo isolante biologico per isolamenti termoacustici trova diversi e numerosi impieghi sia nell'edilizia residenziale sia in quella industriale: dalle terrazze (come sottoguaina impermeabile) ai sottotetti; dalle coperture a falde ai porticati; dai rivestimenti a cappotto (per interni ed esterni) all'isolamento di solai, celle frigorifere e impianti industriali.

Corkpan
The Tecnosugheri company is one of the major producers in Italy of sheets of foamed cork laminboard. One of the various solutions it is offering for the building sector is CORKPAN, a panel in pure, self-glued foamed cork. The biological insulating solution for thermo-acoustic insulation has found numerous and various applications, not only in residential building, but also in the industrial breed – from terraces (as a waterproof under-sheath) to roof linings; from sloping rooves to colonnades; and from cowling-type claddings (for both interiors and exteriors) to insulation of floors, refrigerator cells and industrial systems.

TECNOSUGHERI
Via G. Di Vittorio 6, Senago (MI)
02.99.80.092 **F** 02.99.01.09.99

Matson
MATSON è un pannello per l'isolamento acustico delle pareti leggere di appartamenti o uffici, ma può essere impiegato anche nel caso di soffitti, cassettoni, porte, lamiere grecate, ecc. Il prodotto, che si presenta sotto forma di pannelli da incollare di soli 7 mm di spessore, consente di ridurre il rumore e di risparmiare spazio (può essere incassato entro il battiscopa). Il miglioramento ottenuto (6 dB) equivale a dividere per quattro l'energia sonora trasmessa prima dell'impiego dei pannelli.

Matson
MATSON is a panel for the acoustic insulation of thin walls in apartments or offices, which can also be used for insulating ceilings, coffered ceilings, doors, fretted steel plate etc. The product, which takes the form of gluable panels measuring only 7 mm in thickness, makes it possible to slash noise and save on space (it can be built into the baseboard). The improvement achieved (6 dB) amounts to dividing by four the sonorous energy transmitted prior to the installation of the panels.

SIPLAST
Via Asiago 43, 20128 Milano
02.27.00.38.55 **F** 02.27.00.45.76
E-mail: siplastm@tin.it **http:** //www.siplast.com

Polyomnia
Il marchio Polyglass, all'avanguardia nella progettazione di materiali impermeabilizzanti e sistemi isolanti fra i più tecnologici, ha realizzato POLYOMNIA, un software di progettazione interamente dedicato ai professionisti. Il kit multimediale consente la navigazione attraverso i capitolati tecnici in cui sono possibili le applicazioni Polyglass; contiene, inoltre, video illustrativi e conferenze virtuali che vanno a integrare le informazioni offerte dall'azienda attraverso il proprio sito "www.polyglass.net". Collegandosi è possibile partecipare a convegni tecnici, avere notizie e consulenze sui prodotti tramite e-mail.

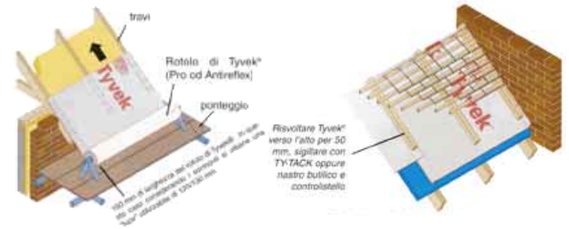
Polyomnia
The Polyglass trademark, in the vanguard of the sector, as far as the design of waterproofing materials and insulating systems are concerned, that are some of the most advanced in the world, technologically speaking, has created POLYOMNIA design softwear, which is entirely dedicated to professionals. A multimedia kit gives the user a chance to navigate through technical specifications in which it is possible to use Polyglass applications. It contains, moreover, illustrative videos and virtual conferences whose purpose is to round out the information offered by the company through its site at "www.polyglass.net". Hooking up to it will allow you to take part in technical conferences and get news and advice on products by e-mail.

POLYGLASS
Via San Romano 112
31040 Negrisia di Ponte di Piave (TV)
0422.75.47 **F** 0422.85.41.18
E-mail: polytekn@tin.it **http:** //www.polyglass.net

FerroGard
Inibitore migrante di corrosione per strutture in calcestruzzo armato, FERROGARD agisce sostanzialmente in tre modi: ritarda l'innesco e la velocità di corrosione, prolunga il periodo di vita utile della struttura in c.a. e preserva il calcestruzzo "faccia a vista". Viene proposto in due diverse formulazioni, 901 e 903. Il primo aggiunto al conglomerato cementizio allo stato fresco forma una pellicola attorno ai ferri d'armatura che vi sono immersi; il secondo viene utilizzato come protezione preventiva dei ferri d'armatura del calcestruzzo armato.

FerroGard
A migrant corrosion inhibitor for structures in reinforced concrete, FERROGARD acts in essentially three ways – slows up the triggering and speed of formation of corrosion, prolongs the period of useful life expectancy of the structure and preserves 'facing' concrete. It is being offered in two different formulations, 901 and 903. The first addition to cement conglomerate, while it is still in the wet state, forms a film around the reinforcement rods, which are buried in it. The second is used as preventive protection for the reinforcing rods in the reinforced concrete.

SIKA ITALIA
Via E. De Amicis 44, 20123 Milano
02.72.12.61 **F** 02.80.55.649
Numero verde 800-561561
E-mail: info@sika.it **http:**//www.sika.it



Tyvek®
Ideale per realizzare controsoffittature o guarnizioni a prova di vento, TYVEK® è una guaina resistente all'acqua ma permeabile al vapore, da applicare direttamente sull'isolante termico come sottotetto. Il prodotto, adatto per tetti in cemento o in legno, è disponibile in due varianti: TYVEK® PRO viene applicato posando la guaina a contatto diretto della soletta (nei tetti in cemento) anche se umida, poiché la sua traspirabilità non impedisce alla caldana di asciugarsi (le tegole possono poi essere posate direttamente sulla guaina con malta); TYVEK® SOFT ANTIREFLEX è adatto per tetti lignei tradizionali senza, o con isolant. Nel primo caso la guaina viene chiodata sulle travi, avendo cura di lasciare un avvallamento tra una trave e l'altra, per consentire lo scorrimento di eventuali perdite d'acqua della copertura. Nel secondo caso, la guaina viene posata sopra l'isolante che si libera da umidità e vapore pur essendo completamente resistente all'acqua. TYVEK® è un marchio commerciale di DuPont.

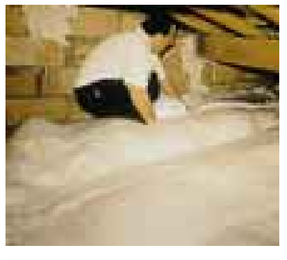
Tyvek®
Ideal for the creation of false ceilings or wind-proof decorations, TYVEK® is a sheath that is resistant to water but permeable to steam and can be applied directly to thermal insulation as a roof lining. The product, suitable for rooves in either cement or wood, is available in two variants. TYVEK® PRO is applied by laying the sheath in direct contact with the floor slab (in cement rooves), even though moist, because its breathability will not keep the thin layer of concrete covering the floor from drying out (the roofing tiles can be laid directly on the sheath with mortar). TYVEK® SOFT ANTIREFLEX is perfect for traditional wooden rooves, either without or with an insulating material. In the former case, the sheath is nailed to the beams, taking care to leave a hollow between one beam and the other, to allow any leaks from the roof to run off. In the latter case, the sheath is laid above the insulating material, which is freed of its humidity and steam, even though it is completely resistant to water. TYVEK® is a DuPont's trademark.

TON - DIVISIONE TYVEK®
Piazza S. Andrea 3, 39040 Salorno (Bolzano)
0471.88.48.22 **F** 0471.88.48.30

Sistema di ancoraggio Jolly
Il sistema prevede tre tipi di ancoraggio: in legno, polipropilene (qui illustrati) e sughero. Con i listelli in legno, il sistema recupera una tradizione secolare che vede l'utilizzo del legno come componente biocompatibile: è indicato per realizzare coperture ventilate in zone molto ventose, poiché i coppi di coperta sono avvitati ai listelli. La versione in polipropilene a granulo vergine è molto rapida da posare in opera e assicura ottima aerazione, perfetto allineamento dei coppi, notevole resistenza.
I pannelli presso-formati in sughero rappresentano una razionale soluzione poiché fungono anche da isolante termoacustico.

Jolly anchorage system
The system provides for anchorages in wood, polypropylene (illustrated here) and cork. When strips in wood are used, the system gets back a centuries-old tradition that has always seen the use of wood as a bio-compatible component. It is recommended for creating ventilated rooves in very windy areas, because bent roofing tiles are screwed to the strips. The version in polypropylene can be laid very rapidly and assures optimal ventilation, flawless alignment of the bent tiles and outstanding resistance. Stress-formed panels in cork offer a rational solution, because they act as a thermo-acoustic insulator.

INDUSTRIE COTTO POSSAGNO
Via Molinetto 46, 31054 Possagno (TV)
0423.92.05 **F** 0423.92.09.10
http: //www.cottopossagno.com



MOLINÀ - DIVISIONE DELLA TON
Località Ceramica 5, 38010 Ton (Trento)
0461.65.76.66 **F** 0461.65.75.32
http: //www.molina.it

Aer-Tec
Il sistema brevettato per l'aerazione del tetto AER-TEC nasce dalla collaborazione tra l'azienda Molinà e l'Università di Stoccarda. I fori a forma di spoiler che lo distinguono da sistemi simili agevolano notevolmente, nell'effetto camino naturale, una depressione che attira con forza verso l'alto l'aria fresca dalla gronda, mantenendo fra tegole e caldana la temperatura ambientale e il clima asciutto grazie al ricircolo continuo d'aria che si viene a creare. AER-TEC, quindi, presenta il vantaggio di mantenere i locali freschi in estate ed eliminare l'umidità durante i mesi invernali.

Aer-Tec
The AER-TEC patented system for ventilating rooves was born of collaboration between the Molinà company and the University of Stuttgart. Holes in the form of spoilers, which set it apart from similar systems, facilitate in a big way, through the natural fireplace effect, the formation of a depression that forces fresh air up from the eaves, while keeping the temperature between roofing tiles and thin layer of concrete constant and the climate dry, thanks to the continuous re-circulation of air that is set up. AER-TEC, therefore, features the advantage of keeping rooms cool in summer and eliminating humidity during the winter months.

Miraflex
Ultracompatto, pratico e funzionale, ma soprattutto particolarmente morbido al tatto. Così si presenta MIRAFLEX, l'isolante termico per sottotetti. Il prodotto si distingue per la differente composizione delle due fibre che lo costituiscono, le quali nel processo di lavorazione tendono a raffreddarsi in tempi diversi, dando vita in modo naturale ad un 'torciglione' elastico e flessibile (da qui la singolare morbidezza di questo isolante) che non richiede, perciò, l'impiego di collanti. La fibra è rivestita da una pellicola di polietilene, microperforata, antipolvere, che ne facilita la messa in posa, oltre al fatto di non essere igroscopica, né capillare e non favorire il formarsi di funghi e muffe. MIRAFLEX si presenta confezionato in rotoli compressi, il cui ingombro è di un terzo rispetto a quelli tradizionali offrendo, a confronto: maneggevolezza, facilità di trasporto e immagazzinaggio, copertura di una superficie doppia rispetto al consueto. Con uno spessore nominale di soli 150 mm presenta una resistenza termica di 3,4 mq K/W e una reazione al fuoco in Classe 1.

Miraflex
Ultra-compact, practical and functional, but above all exceptionally soft to the touch. That's Miraflex, a thermal insulating material for roof linings. The product is distinguished for the different composition of the two fibers that constitute it, which tend, in the course of being processed, to cool down at different times, thus giving birth in a natural way to an elastic and flexible 'turban' (which is why this insulating material is so incredibly soft) that does not, therefore, require the use of glues. The fiber is coated with a film of microperforated, dust-repellent polyethylene, which makes installation easier, in addition to the fact that it is neither hygroscopic nor capillary and does not favour the formation of fungi and molds. Miraflex comes packed in compressed rolls, whose overall size is one third that of traditional items, thus offering undeniable advantages over the latter, such as manageability, ease of transportation and storage and coverage of a surface area that is double the usual one. With a nominal thickness of only 150 mm, moreover, it vaunts a thermal resistance of 3.4 square meters K/W and Class 1 fire reaction.

OWENS CORNING®
INTERNATIONAL BUILDING MATERIAL SYSTEMS
Strada Settimo 399/11, 10156 Torino
011.22.34.411 **F** 011.27.33.791
http: //www.owenscorning.com

Edilizia *Building*

FBM Fornaci Briziarelli Marsciano
Via XXIV Maggio, 06055 Marsciano (Perugia)
075.87.461 **F** 075.87.48.990
E-mail: fbm@fbm.it **http:** //www.fbm.it

Etrusca
La tegola Portoghese Etrusca, prima della nuova serie Umbra del marchio FBM, nasce espressamente per riproporre in dettaglio i pregi estetici delle antiche coperture fatte a mano. Caratteristiche di questa tegola sono la rugosità della superficie, sulla quale la luce si riflette creando un effetto di chiaroscuro, e il trattamento di invecchiamento che conferiscono al prodotto un aspetto vissuto. Inoltre la lavorazione superficiale e il colore applicato in monocottura differentemente dosati in ogni pezzo, rendono ciascuna Portoghese Etrusca un pezzo unico.

Etrusca
The Etrusca Portuguese roofing tile, first in the new Umbra series with the FBM trademark, came into being for the express purpose of reoffering, in detail, the aesthetic assets of old, made-by-hand roofing. Characteristic of this tile are a roughness of surface, from which light is reflected, creating a chiaroscuro effect, and the aging treatment it gets, both of which give the product a weatherbeaten look. Moreover, surface processing and the colour applied during the single-firing process, differently batched for each piece, make each Etrusca Portuguese roofing tile a one-of-a-kind piece.

Cotto Coperture®
Divisione Lafarge Braas Italia
Via S. Antonio 43, 36030 Villaverla (Vicenza)
0445.85.52.47 **F** 0445.35.03.81
Numero verde 800-227355

Tegola Monoromana
La tegola Monoromana è un brevetto della Cotto Coperture®, azienda da sempre attenta alla progettazione di prodotti che sintetizzano innovazione tecnologica e antiche tradizioni costruttive. La realizzazione della tegola prevede l'accoppiamento dell'embrice e il coppo in un corpo unico, con conseguente riduzione dei tempi di posa e del numero di pezzi impiegati (da 16 a 8,4 per mq); inoltre, offre il vantaggio di poter rivestire coperture irregolari, altrimenti di difficile esecuzione. Monoromana è disponibile in due colorazioni: argilla naturale e anticata.

Monoromana roofing tile
The Monoromana roofing tile is a patent of Cotto Coperture®, a company that has always made sure that its products are designed in such a way that they synthesize technological innovation and old constructive traditions. The creation of the roofing tile provides for coupling the flat tile and the bent tile in a single body, with a consequent reduction in laying times and the number of pieces employed (from 16 to 8.4 per square meter). It also offers the benefit of being able to cover uneven rooves, which would be difficult to do otherwise. Monoromana is available in two shadings – natural and aged clay.

Isotec
Pannello strutturale isolante, adatto come elemento sottotegola per tetti di recente realizzazione e per il rifacimento di vecchie coperture, Isotec è costituito da un'anima in schiuma di poliuretano rigido autoestinguente (Classe 1), rivestito da un involucro impermeabilizzante di alluminio goffrato e reso portante da un profilo metallico (il tutto corrispondente a uno spessore di 60 o 85 mm). Il profilo è corredato di fori che svolgono due principali funzioni: da un lato agevolano lo scorrimento in gronda di eventuali infiltrazioni di acqua dovute alla rottura del manto di copertura; dall'altro alimentano una efficace microventilazione del sottotegola. Il pannello, inoltre, è battentato sui lati per realizzare incastri che facciano fronte, eliminandoli, ai ponti termici. Il sistema Isotec garantisce un appoggio ideale e il fissaggio corretto della copertura definitiva e un sicuro piano pedonabile sul quale può muoversi l'operatore per la posa.

Isotec
Insulating structural panel, suitable as a roof lining element for rooves that have just been constructed and the reconstruction of old roofing, Isotec consists of a core in self-extinguishing rigid polyurethane foam (Class 1), covered with a waterproofing envelope in embossed aluminum and given the ability to support weights by a metal profile (the whole corresponding to a thickness of 60 or 85 mm). The profile features holes that carry out two principal functions. On the one hand, they make it easier for any infiltrations of water, due to breakage in the roofing mantle, to run off into the eaves. On the other, it makes possible effective micro-ventilation of the area under the roofing tile. The panel, moreover, comes equipped with water bars at its sides to create joints that deal with thermal bridges, getting rid of them. The Isotec system guarantees an ideal support and correct anchorage of the final roof, as well as a safe trafficable surface for the installer to move around on.

Brianza Plastica
Via Rivera 50, 20048 Carate Brianza (Milano)
0362.91.601 **F** 0362.99.04.57
E-mail: info@brianzaplastica.it
http: //www.brianzaplastica.it

IRB - ETS
B.P. 47 - Z.I. - 69650 Quincieux (Francia)
+33-472 - 26.39.39 **F** +33-472 - 26.31.55
http: //www.imetal-materiaux.fr
Distributore per l'Italia: Emilietto Dario & Figli
Via Sabotino 2, 20020 Dairago (MI)
0331.43.31.38 **F** 0331.43.36.40 / 43.36.93

Omega 10
La tegola Omega 10 per le sue caratteristiche funzionali e formali è adatta a realizzare manti di copertura "alla lombarda", cioè coperture che possono essere posate su una singola listellatura in legno parallela alla linea di gronda. Una perfetta posa in opera, con ottimale sovrapposizione degli elementi, si ottiene attraverso una singola orditura di listelli che abbia un interasse di 40 cm (+/- 1 cm). Questo tipo di posa permette una naturale microventilazione sottotegola che può essere incrementata con l'utilizzo di elementi speciali come le tegole di ventilazione.

Omega 10
The Omega 10 roofing tile is eminently suited, owing to its functional and formal characteristics, to creating "Lombard roofing mantles", that is, rooves that can be laid on a single row of wooden strips parallel to the line of eaves. Flawless laying, together with an optimal overlap of elements, is achieved through a single frame of strips with a center-to-center distance of 40 cm (+/- 1 cm). This type of laying makes possible natural under-tile microventilation, which can be incremented through a use of special elements such as ventilation roofing tiles.

Klinker Sire
Casello Marene Autostrada TO-SV
12060 Roreto di Cherasco (Cuneo)
0172.47.11.11 **F** 0172.47.41.39
E-mail: info@klinkersire.com
http: //www.klinkersire.com

Facciata GSK
Dalla collaborazione tra la società Sire e la GS Engineering è scaturito il brevetto per la Facciata GSK a parete ventilata. L'innovativo rivestimento esterno si basa sull'impiego di una struttura portante metallica cui viene fissato il KlinkerSire, nel formato 35,2x32,5 e 32,5x65 cm, tramite una clip (anch'essa brevettata dai due partner) che facilita l'installazione. La parete ventilata garantisce ottime prestazioni dal punto di vista dell'isolamento termico e acustico, ma è anche una idonea barriera contro le infiltrazioni d'acqua, grazie all'intercapedine che si viene a creare.

GSK curtain wall
Collaboration between the Sire company and GS Engineering has given birth to the patent for the GSK Curtain Wall with a ventilated wall. The innovative exterior facing is based on the use of a metal support structure to which KlinkerSire, in sizes 35.2x32.5 and 32.5x65 cm is anchored, by means of a clip (this too patented by the two partners), which makes installation easier. The ventilated wall guarantees optimal performance from the point of view of thermal and acoustic insulation, but is also a suitable barrier against infiltrations of wate, thanks to the air space that is created.

Fornace S. Anselmo
Via Tolomei 61, 35010 Loreggia (Padova)
049.93.00.312 **F** 049.57.91.010
E-mail: info@santanselmo.it
http: //www.santanselmo.it

Rivestimenti per l'Università di Siena
L' esperienza della Fornace S. Anselmo nella produzione del mattone faccia a vista le consente di offrire un prodotto in linea con le attuali tendenze dell'architettura, sia per nuove realizzazioni sia per interventi di ristrutturazione. Grazie all'ampia diversificazione del prodotto, con la possibilità di personalizzarlo in quanto a forme e colori, alla S. Anselmo è stata commissionata la fornitura dei rivestimenti dell'Università di Siena (qui illustrata). Per questo incarico l'azienda ha fornito elementi da 60x60 cm che si integrano perfettamente con la tradizione edilizia senese.

Facings for the University of Siena
The experience of Fornace S. Anselmo in the production of facing bricks has enabled this company to offer a product that is suitable for interpreting present trends in architecture, not only as regards new projects, but also as far as restructuring jobs are concerned. And it is by virtue of the wide-ranging diversification of the product, together with the possibility of customizing it as to both shapes and colours, that S. Anselmo was commissioned to supply the facings for the University of Siena (illustrated here). For this job the company supplied square elements (60x60 cm), which fit in perfectly with the Sienese building tradition.

San Marco Laterizi
Strada S. Dono 80, 30033 Noale (Venezia)
041.58.00.644 **F** 041.44.12.51
E-mail: sanmarco@sanmarco.it
http://www.sanmarco.co

Il mattone fatto a mano
Attenta a realizzare un prodotto adeguato agli aspetti paesaggistici delle differenti zone geografiche, la San Marco Laterizi si distingue nella produzione del mattone fatto a mano. L'azienda ha fornito, nel caso qui illustrato, il materiale per realizzare la sede senese della Banca d'Italia (progetto arch. Enzo Zacchiroli). L'edificio ha comportato l'impiego di mattoni faccia a vista (15x30x6 cm) di colore Rosso Classico, realizzati a mano con tecnologia a pasta molle e di numerosi elementi speciali prodotti su stampo di legno secondo antica tradizione.

Handmade brick
Never failing to make a product that's in tune with features in the landscapes of different geographic areas, San Marco Laterizi is distinguished for its production of handmade brick. The company has supplied, in the case illustrated here, the material for erecting the Sienese headquarters of the Bank of Italy (design by arch. Enzo Zacchiroli). The building called for the use of facing bricks (15x30x6 cms.) in a Classic Red colour, executed by hand with a soft paste technology and numerous special elements produced in a wooden mould in line with the ancient tradition.

Rivestimenti in cotto per pareti ventilate
È in corso ormai da alcuni anni il perfezionamento da parte della società Il Palagio del sistema cotto 'protetto', impiegato per la realizzazione di pareti ventilate. Caratteristica principale del trattamento è l'assorbimento in profondità del prodotto atto a proteggere totalmente il cotto, il quale così risulta esente da alterazioni cromatiche e da efflorescenze, stabile nel tempo, e che vede minimamente ridotte le sue capacità traspiranti. Qui sono illustrati il particolare di un edificio commerciale progettato da Gae Aulenti a Milano (in alto) e di un centro residenziale su progetto di Paolo Portoghesi a Rimini.

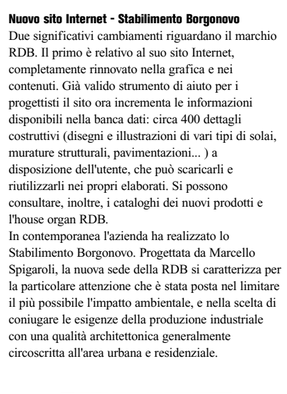
Fired brick facings for ventilated walls
In progress for several years is a commitment on the part of the Il Palagio company to improve on their 'protected' fired brick system, employed for the execution of ventilated walls. A fundamental characteristic of the treatment they use is in-depth absorption of the product, calculated to totally protect the fired brick which, when treated this way, proves to be free of chromatic alterations and efflorescences, stable over the long haul and its breathable capacities apparently reduced to a minimal degree. Illustrated here are two the details of a business building designed by Gae Aulenti in Milan (top) and a residential center built on a design by Paolo Portoghesi in Rimini.

Il Palagio - Cotto Pregiato Imprunetino
Via di Meleto 4/6, 50027 Strada in Chianti (FI)
055.85.86.71 **F** 055.85.85.91
E-mail: info@palagio.it **http:**//www.palagio.it

Ceda
Via Conti Agosti 223, 31010 Marenco di Piave (TV)
0438.30.90.24 **F** 0438.49.22.02
E-mail: ceda@libero.it

Aertermo®
Aertermo® è un sistema per isolare, ventilare e impermeabilizzare le coperture, studiato per una precisa, veloce, oltre che economica, posa delle tegole in cemento. I pannelli modulari componibili in polistirene espanso ad alta densità (25Kg/m^3) che costituiscono il sistema soddisfano, quindi, i requisiti necessari per la corretta realizzazione dei tetti inglobando in un corpo unico numerosi elementi (termoisolanti, di tenuta all'acqua, di supporto al manto di tegole) e funzioni (ostacolano il passaggio di vapore e prevedono apposite sagomature per la circolazione dell'aria).

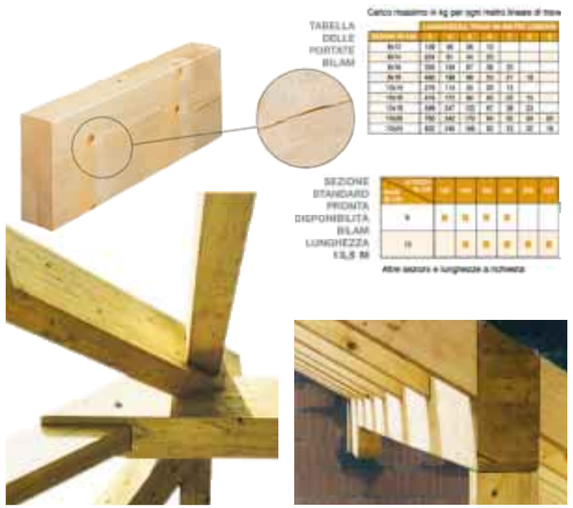
Aertermo®
Aertermo®, a system for insulating, ventilating and waterproofing rooves, was researched to make possible a precise and rapid, as well as economic, installation of roofing tiles in cement. Sectional modular panels in high-density (25 Kgs/cubic meter) foamed polystyrene, which make up the system, satisfy, therefore, the requisites for a correct execution of rooves by incorporating numerous elements into a single body (waterproof thermo-insulators that support the mantle of roofing tiles) and functions (hinder the passage of steam and provide profiles for the circulation of air).



Nuovo sito Internet - Stabilimento Borgonovo
Due significativi cambiamenti riguardano il marchio RDB. Il primo è relativo al suo sito Internet, completamente rinnovato nella grafica e nei contenuti. Già valido strumento di aiuto per i progettisti il sito ora incrementa le informazioni disponibili nella banca dati: circa 400 dettagli costruttivi (disegni e illustrazioni di vari tipi di solai, murature strutturali, pavimentazioni...) a disposizione dell'utente, che può scaricarli e riutilizzarli nei propri elaborati. Si possono consultare, inoltre, i cataloghi dei nuovi prodotti e l'house organ RDB.
In contemporanea l'azienda ha realizzato lo Stabilimento Borgonovo. Progettata da Marcello Spigaroli, la nuova sede della RDB si caratterizza per la particolare attenzione che è stata posta nel limitare il più possibile l'impatto ambientale, e nella scelta di coniugare le esigenze della produzione industriale con una qualità architettonica generalmente circoscritta all'area urbana e residenziale.

New Internet site - Borgonovo Plant
There are two important changes involving the RDB trademark. The first concerns its Internet site, which has been completely updated in both graphics and content. Characterized as a sound tool for helping designers and not simply for supplying institutional material, the site is now incrementing the information available in the data bank – approximately 400 constructive details (drawings and illustrations of floors of various types, structural masonry, flooring...) at the disposal of the user, who can download them and reuse them in his own sketches and descriptions. He can also consult the catalogues for RDB's new products and house organ.
At the same time, the company has created the Borgonovo Plant. Designed by Marcello Spigaroli, RDB's new headquarters are characterized by the special attention that is paid to keeping their environmental impact to a minimum and by their decision to combine the needs of industrial production with an architectonic quality that is generally limited to urban and residential areas.

RDB
Via dell'Edilizia 1, 29010 Pontenure (Piacenza)
0523.51.82.81 **F** 0523.51.82.70
E-mail: infordb@rdb.it **http:** //www.rdb.it



Travi Bilam
Le travi BILAM rappresentano una soluzione che coniuga i vantaggi delle travi lamellari all'estetica di quelle in massello. Realizzate in lamelle di legno di abete scelto, giuntate a pettine sulle teste e incollate con colla poliuretanica (priva di formaldeide, classe '0') di colore neutro non segnante, le travi BILAM presentano la sezione laterale corrispondente a quella di una trave in legno massiccio.
Ma diversamente da queste ultime, le BILAM sono esenti da crepe (salvo microfessure), nodi di eccessive dimensioni, torsioni e cali di sezione, grazie al tipo di sezione e all'essiccazione uniforme delle lamelle; dal punto di vista statico, inoltre, la portata raggiunge quella delle tradizionali travi in lamellare. Adatte per l'orditura secondaria e per strutture piccole e medie, queste travi prodotte dalla Pircher sono disponibili in lunghezza standard di 13,50 m (ma arrivano fino a 16 m) e presentano il vantaggio del taglio su misura senza sfridi.

Bilam beams
BILAM beams represent a solution that combines the advantages of lamellar beams with the aesthetic of those in heartwood. Made of select firwood lamellae, comb-jointed on their heads and glued with a polyurethanic glue (free of formaldehyde, class 'O') in a neutral colour that leaves no marks, BILAM beams have a lateral section which corresponds to that of a beam in solid wood. But, as opposed to the latter, BILAM beams are devoid of cracks (except for micro-splits), knots in excessive dimensions, twists and drops in cross-section, thanks to the type of cross-section they have and uniform drying of the lamellae. From a static point of view, moreover, the carrying capacity is the same as that of traditional beams in lamellar. Suitable for the secondary frame and structures, both small and medium-sized, these beams produced by Pircher are available in a standard length of 13.50 meters (but get up to 16 meters) and feature the advantage of being cut to order without waste.

PIRCHER - OBERLAND
Via Rienza 43, 39034 Dobbiaco (Bolzano)
0474.97.11.11 **F** 0474.97.22.70
E-mail: piroffice@pircher-spa.com
http: //www.pircher-spa.com

Alveolater® Notizie
Alveolater®, il Consorzio che riunisce oltre venti produttori italiani di laterizio alveolato, pubblica da tempo il periodico tecnico *Alveolater® Notizie,* distribuito a oltre 19 mila progettisti, tecnici e imprese di costruzione. La rivista, da richiedre via fax o e-mail, si qualifica come valido strumento di informazione sull'impiego dei prodotti in laterizio, presentando i risultati di ricerche e prove condotte direttamente o in collaborazione con l'Andil-Assolaterizi, nonché dai laboratori di diverse università italiane; segnala, inoltre, pubblicazioni e software utili agli operatori del settore.

Alveolater® news
Alveolater®, a consortium that has brought together more than twenty Italian producers of honeycombed brick, has been publishing a technical periodical for some time called Alveolater® Notizie *(news), distributed to over 19 thousand designers, technicians and building enterprises. The magazine, which can be requested by fax or e-mail, is qualified as a sound tool of information regarding the use of brick products, as it prints the results of research and tests conducted by the consortium or in collaboration with Andil-Assolaterizi, as well as workshops in various Italian universities. It also tells sector operators about other useful publications and software.*

CONSORZIO ALVEOLATER®
Viale Aldo Moro 16, 40127 Bologna
051.50.98.73 **F** 051.50.98.16
E-mail: consorzio@alveolater.com
http: //www.alveolater.com

Ventilazione del tetto
Fattore determinante nella ventilazione delle coperture è l'espulsione d'aria in quantità definite per legge. La corretta esecuzione di un tetto ventilato, perciò, è affidata a sistemi di chiusura che garantiscono tale procedura. Il marchio Iso Scotch offre, in proposito, alcune soluzioni: un sistema di pannelli sottotegola e sottocoppo (brevettati) e due kit – sistema ISO-AIR e ALU-AIR – di ventilazione del colmo, facili da usare ed economici, tutti rispondenti alla norma DIN 4108. I materiali impiegati e le soluzioni formali dei componenti, garantiscono isolamento termico, impermeabilizzazione sicura ed efficace ventilazione.

Roof ventilation
A key factor in the ventilation of rooves is the expulsion of air in quantities defined by law. The proper execution of a ventilated roof is therefore entrusted to closing systems that guarantee the procedure. The Iso Scotch trademark has several solutions to offer – a system of panels for installing under roofing tiles and bent tiles (patented) and a pair of kits – ISO-AIR and ALU-AIR system – for the ventilation of the ridge of the roof, easy to use and cheap, and all compliant with the DIN norm 4108. The materials used and formal solution of components guarantee thermal insulation, surefire waterproofing and effective ventilation.

ISO SCOTCH®
Via Verdi 1, 39040 Salorno (Bolzano)
0471.88.48.22 **F** 0471.88.48.30
E-mail: info@xx.it **http:** //www.xx.it

Linea accessori
Griglie di partenza (antipassero e antinsetto), cuffie e reti di colmo sono gli elementi di complemento del manto di copertura che la società Fornace Laterizi Vardanega Isidoro propone nella sua completa LINEA ACCESSORI. Utilizzabili per le nuove coperture e negli interventi di ristrutturazione, questi accessori giocano un ruolo importante ai fini della conservazione del tetto e possono essere abbinati a qualsiasi tipo di coppo. La garanzia di assoluta qualità e durata degli accessori è demandata ai materiali: acciaio zincato per le griglie di partenza, rame e lamiera pre-verniciata per le cuffie.

Accessory line
Protective grids (sparrow- and insect-proof), cowlings and meshes for roof ridges are complementary elements for roofing mantles that the Fornace Laterizi Vardanega Isidor is offering in their complete ACCESSORY LINE. Usable for both new rooves and restructuring jobs, accessories, which play an important role in keeping rooves from deteriorating, can be combined with bent tiles of any type whatsoever. A guarantee of foolproof quality and long life for accessories is left up to materials – galvanized steel for protective grids, copper and pre-painted steel plate for the cowlings.

FORNACE LATERIZI VARDANEGA ISIDORO
Via Olivi 45, 31054 Possagno (Treviso)
0423.54.40.11 **F** 0423.54.45.80
E-mail: fornace.isidoro@filippin.it

Involucri in cotto
L'impiego del cotto nel rivestimento di facciata individua, nell'ambito della tecnica edilizia contemporanea, un sistema innovativo di cui la Sannini Impruneta si fa interprete attraverso la sua produzione. Una riflessione sullo stato attuale della ricerca e dei risultati raggiunti dall'azienda toscana in questo settore è lo spunto offerto dal volume, pubblicato dalla Sannini e curato da Alfonso Acocella, *Involucri in cotto*, che si pone quale supporto tecnico per gli operatori nel campo dell'architettura.
Tra le recenti applicazioni di uno dei materiali della Sannini, l'EXTERNA, è qui illustrato un vano ascensore (progetto arch. Vaccarini).

Envelopes in fired brick
The use of fired brick in facing curtain walls has pinpointed, in the sphere of contemporary building technologies, an innovative system which Sannini Impruneta is interpreting through their products. A comment on the present level attained by research and the results achieved by the Tuscan company in this sector are what are being offered in a book, published by Sannini and curated by Alfonso Acocella, entitled Envelopes in Fired Brick*, which was ideated as a technical support for operators in the field of architecture.*
Among the latest applications of one of Sannini's materials, EXTERNA, is the elevator shaft illustrated here (design by arch. Vaccarini).

SANNINI IMPRUNETA
Via Provinciale Chiantigiana 135
50023 Impruneta (Firenze)
055.20.70.76 **F** 055.20.70.21
E-mail: info@sannini.it **http:** //www.sannini.it

Tetto in legno su misura
Un servizio "a tutto tondo" offerto al cliente per aiutarlo a creare un "tetto su misura". Queste le caratteristiche che distinguono la Balken (marchio creato dalla Damiani Legnami nel 1994) nel proporre strutture a vista per il tetto in legno massiccio, lamellare o in masslam. La tradizione della carpenteria sud tirolese e la tecnologia più avanzata si uniscono per realizzare coperture che prevedono strumenti software per la progettazione e macchinari a controllo numerico per il processo produttivo. Il risultato è un tetto in grado d'interpretare lo stile antico, rustico e moderno (come qui illustrato).

Made-to-order wooden rooves
An all-around service, which is offered to the customer to help him to create a roof that's "made to order". These are the characteristics that put Balken in a class by itself (a trademark created by Damiani Legnami in 1994) in offering visible structures for the roof in solid, lamellar or masslam wood. The tradition of South Tyrolean structural work and the most advanced technology have come together to create rooves that provide software tools for designing and numerically controlled machinery for the productive process. The result is a roof capable of interpreting antique, rustic and modern styles.

BALKEN - MARCHIO DELLA DAMIANI LEGNAMI
Via Julius Durst 68, 39042 Bressanone (BZ)
0472.20.00.55 **F** 0472.83.44.45
http: //www.balken.it

L'edificio in muratura
La prima edizione risale al 1993, ma a fronte del particolare gradimento da parte di progettisti e tecnici, Il Consorzio Poroton® Italia ha deciso di patrocinare anche questa seconda edizione del manuale *L'edificio in muratura*. Curato da G. Righetti e L. Bari, il testo è stato ampliato e aggiornato quasi completamente, fornendo utili indicazioni sul comportamento delle murature in laterizio in particolare quella in POROTON®. Il manuale, diviso in dieci capitoli tematici (calcolo delle murature portanti, comportamento termico, acustico, igrometrico e di resistenza al fuoco...), è ampiamente illustrato e corredato di grafici e appendici sulle normative vigenti.

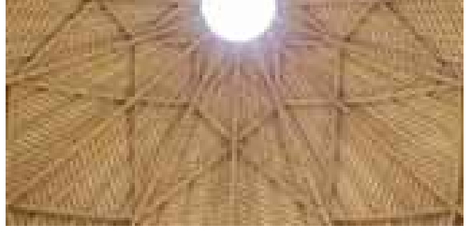
Building in masonry
The first edition dates back to 1993 but, faced with the very loud acclaim with which it was received by designers and technicians alike, the Poroton® Italia Consortium decided to sponsor this second edition of the Building in Masonry *manual. Curated by G. Righetti and L. Bari, the text has been expanded and brought almost completely up to date, thus supplying useful indications on the behaviour of brick masonry, especially the type made of POROTON®. The manual, divided into ten thematic chapters is fully illustrated and accompanied by graphs and supplements on the regulations currently in force.*

CONSORZIO POROTON® ITALIA
Via Gobetti 9, 37138 Verona
045.57.26.97 **F** 045.57.24.30
E-mail: consorzio@ashnet.it

Pubblicazioni ANDIL
Un programma editoriale finalizzato alla pubblicazione di una serie di piccoli volumi a carattere tecnico-promozionale (pratici, ricchi di particolari descrittivi e dati tecnici) per i produttori italiani di laterizi. In base a tali criteri la ANDIL-Assolaterizi ha sostenuto l'iniziativa che, cominciata qualche anno fa, si conclude ora con l'uscita del manualetto *Il corretto impiego degli elementi forati di laterizio.* In precedenza ne erano stati pubblicati due, fra altri, riguardanti le coperture e i solai (come qui illustrato). Sempre a sostegno dei soci e dei loro prodotti risulta anche la pubblicazione semestrale *Qualità & Certificazione.*

ANDIL Publications
The above is an editorial program aimed at the publication of a series of small volumes of a technico-promotional character for Italian producers of bricks. On the basis of these criteria, ANDIL-Assolaterizi supported an initiative which, started some years ago, has now ended with the publication of a small handbook entitled The Correct use of Perforated Brick Elements. *Previously published were two, among others, having to do with roofing and floors (as illustrated here). There is another publication that supports members and their products entitled* Quality & Certification*, which comes out every six months.*

ANDIL-ASSOLATERIZI
Via Alessandro Torlonia 15, 00161 Roma
06.44.23.69.26 **F** 06.44.23.79.30
E-mail: andil@laterizio.it **http:**//www.laterizio.it



Kalbi® System
KALBI® SYSTEM è un pannello autoportante ecologico in legno che trova impiego nei tetti, nelle pareti e nelle pavimentazioni. È definito 'system' perché disponibile nelle varianti KOO, KOS e KSS. L'interno dei pannelli è in polistirene sinterizzato e gli stessi sono bordati in legno di abete massiccio. L'installazione è facilitata da giunzioni maschio/femmina, mentre l'alta resistenza meccanica è dovuta a una traversa in legno inserita ogni metro. Il prodotto garantisce elevate prestazioni di isolamento termico, stabilità strutturale, proprietà meccaniche e ottime finiture.

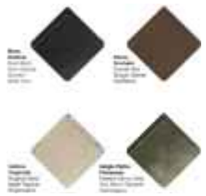
Kalbi® System
KALBI® SYSTEM is an ecological, self-bearing panel in wood, which is used in rooves, walls and floorings. It has been defined as a 'system', because it comes in variants dubbed KOO, KOS and KSS. The interior of the panels is in sintered polystyrene, and they are edged in solid firwood. Installation has been made easier by male/female joints, while high mechanical resistance is provided by a crosspiece in wood, which is inserted every meter. The product guarantees high performance in the areas of thermal insulation, structural stability, mechanical properties and optimal finishes.

BINI FERNANDO
Via delle Rotte 4, 26040 Scandolara Ravara (CR)
0375.95.70.11 **F** 0375.95.70.95
http: //www.bini-fernando.com

Strutture in legno lamellare
Da venticinque anni la società Holzbau, che fa parte del Gruppo Rubner (leader in Europa nel settore del legno), progetta, produce e monta strutture in legno lamellare, con lo scopo di ricreare ambienti naturali e confortevoli. Forte del know-how tedesco in questo ambito, l'azienda, per molto tempo l'unica in Italia a produrre travi lamellari certificate dall'Istituto di Ricerca dell'Università di Stoccarda, è riuscita a diffonderne e consolidarne l'impiego nell'architettura, in alternativa o in abbinamento al cemento armato e all'acciaio. La Holzbau produce ogni anno circa 40 mila metri cubi fra travi e strutture lamellari che offrono ottime soluzioni nei più diversi settori: strutture sportive e per il tempo libero, coperture industriali, spazi commerciali, tralicci per le comunicazioni, ponti (pedonali e carrabili), edilizia residenziale ...

Structures in lamellar wood
The Holzbau Company, which is part of the Rubner group (a leader in Europe in the wood sector), has been designing, producing and mounting structures in lamellar wood for the past twenty-five years, for the purpose of recreating surroundings that are both natural and comfortable. Fortified with German know-how in this sphere, the company, which was the only one in Italy to produce lamellar beams certified by the Research Institute of the University of Stuttgart, has succeeded in propagating and consolidating their use in architecture, either as an alternative to or combined with reinforced concrete and steel. Holzbau produces approximately 40 thousand cubic meters of beams and lamellar structures every year, which offer optimal solutions in the most widely differing sectors – sport and leisure structures, industrial rooves, commercial spaces, high-tension pylons for communications, bridges (pedestrian and trafficable by vehicles) and residential building...

HOLZBAU
Via A. Ammon 12
0472.82.26.66 **F** 0472.82.26.00
E-mail: info@holzbau.com
http: //www.holzbau.com



Ardogres Gruppo Sila
Via Ghiarola Nuova 120, Fiorano Modenese (MO)
0536.83.22.53 **F** 0536.83.27.64

Pietra Ceramica

La Pietra Ceramica è un prodotto brevettato derivato dalla tecnologia del gres fine porcellanato, di provata affidabilità nelle pavimentazioni esterne, ora applicata ai materiali per la copertura dei tetti. Pietra Ceramica – proposta nei formati 25x40 e 40x40 cm (qui illustrato) e nelle colorazioni Nero Ardesia, Grigio Pietra Fiammato, Rosso Granato e Sabbia Tropicale – grazie alla conformazione piatta e alla particolare strutturazione della superficie, è simile ai materiali naturali; prestazioni, metodi di posa e costi sono invece quelli dei materiali ceramici. Con Pietra Ceramica si rivestono anche facciate.

Pietra Ceramica

Pietra Ceramica, a patented product that's the offspring of fine porcelain stoneware technology, has proved to be of consummate reliability for outdoor pavements, and is now being applied to materials for covering rooves. Pietra Ceramica – being offered in sizes 25x40 and 40x40 cm (illustrated here) and in the following shades: Slate Black, Iridescent Stone Grey, Pomegranate Red and Tropical Sand – thanks to the flat shape and unusual structuring of the surface, is similar to natural materials. Performance, laying methods and costs are, on the other hand, those of ceramic materials. Pietra Ceramica is also used to face curtain walls.

Scrigno®
Via Casale 975, 47828 Sant'Ermete di
Santarcangelo (Rimini)
0541.75.77.11 **F** 0541.75.87.44
Numero verde 800-314413
E-mail scrigno@scrigno.it **http:** //www.scrigno.it

Scrigno Pratico – Scrigno Armonico

Scrigno nasce nel 1989 per opera di un falegname, Giuseppe Berardi, cui si deve una felice intuizione: inserire la porta scorrevole nelle pareti mediante un alloggiamento prodotto industrialmente e di facile installazione. Da quell'idea iniziale sono derivate numerose varianti, ora in grado di soddisfare qualsiasi esigenza. Qui sono illustrati i modelli Scrigno Pratico, capace di accogliere due pannelli scorrevoli contrapposti – e quindi di servire due stanze adiacenti – e Scrigno Armonico, un controtelaio che alloggia un pannello scorrevole che si piega a libro.

Scrigno Pratico - Scrigno Armonico

Scrigno was born in 1989 thanks to the work of a carpenter by the name of Giuseppe Berardi, who had a bright idea – insert a sliding door into walls by means of a housing, produced industrially and easily installed. From this initial idea numerous variants came forth, which are now capable of satisfying any need whatsoever. Illustrated here are the Scrigno Pratico (practical case) model, which is able to accommodate a pair of facing sliding panels – hence serving two adjoining rooms – and Scrigno Armonico (harmonious case), an inner frame that houses a sliding panel which is also folding.

Manuale interattivo

Thoro® dispone di una gamma completa di prodotti per l'impermeabilizzazione, il restauro, il risanamento e la protezione dei manufatti in calcestruzzo e in muratura. La ricchezza dell'offerta è sostenuta da un'assistenza tecnica altrettanto accurata, che copre l'intero territorio nazionale. Thoro® offre inoltre una documentazione tecnica che comprende manuali da cantiere, brochure tematiche e ora anche i supporti informatici, come il cd-rom *I capitolati,* qui illustrato, un manuale interattivo che aiuta il professionista edile a redigere velocemente questi importanti documenti.

Interactive manual

Thoro® vaunts a complete spectrum of products for waterproofing, restoration, reconstruction and the protection of manufactured goods in concrete and masonry. The richness of the company's supply is supported by an equally painstaking kind of technical assistance, that covers the entire territory of Italy. Thoro® also offers technical documentation that includes building yard manuals, thematic brochures and now computing supports, such as a cd-rom entitled Contract Specifications, illustrated here, an interactive manual that helps the building professional to draw up these documents rapidly.

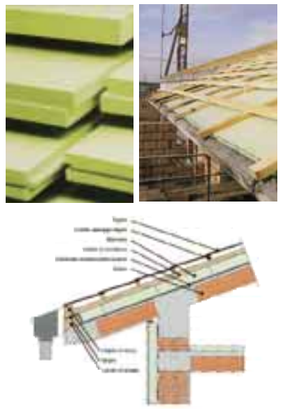
HSC Italia - Divisione Thoro c/o MAC
Via F.lli Gracchi 27, 20092 Cinisello Balsamo (MI)
02.61.79.41 **F** 02.61.79.48.39

Styrodur®

Ambrotecno distribuisce in Italia Styrodur®, un polistirene espanso estruso colorato in verde, prodotto da Basf, fornito in lastre di vari spessori e configurazioni. Il materiale viene impiegato in diversi settori, compreso l'isolamento dei tetti a falda, qualsiasi sia la struttura (in legno, calcestruzzo, ecc.). Questa applicazione è facile e vantaggiosa in virtù delle caratteristiche delle lastre Styrodur®. Rigide e resistenti, le lastre possono essere maneggiate e calpestate senza rischio di danneggiamenti meccanici; vengono messe in opera ben accostate fra loro, in modo da ottenere un isolamento continuo e privo di ponti termici.

Styrodur®

Ambrotecno distributes Styrodur® in Italy, a foamed polystyrene extrusion dyed green, produced by Basf and supplied in sheets in various thicknesses and configurations. The material is used in various sectors, including the insulation of sloping rooves, whatever their structure (in wood, concrete etc.). This application is easy and advantageous by virtue of the characteristics of the Styrodur® sheets. Rigid and resistant, the sheets can be handled and trampled underfoot without running the risk of causing mechanical damage. Installed sandwiched together, they achieve in this way nonstop insulation with no thermal bridges.



Ambrotecno Italia
Via G. Carducci 7, 50053 Empoli (Firenze)
0571.94.611 **F** 0571 .94.61.00
E-mail: ambro@lape.it

Keimfarben - Colori Minerali
Via J. Durst 24, 39042 Bressanone (Bolzano)
0472.83.02.30 **F** 0472.83.40.40
Numero verde 800-061300
E-mail: info@keim.it **http:** //www.keim.it

Keim-Granital

Pittura monocoprente a base di silicato liquido di potassio e puri pigmenti minerali inorganici, Keim-Granital si applica a tutti i fondi minerali solidi e asciutti oppure a vecchie tinteggiature a calce o ai silicati, purché assorbenti. Non sono adatte superfici con efflorescenze saline. La versione a grana grossa aiuta a risolvere modesti problemi di cavillature da ritiro. La pittura è inattaccabile da muffe e funghi, è incombustibile, resiste agli acidi, non è soggetta a fessurazioni e sfaldamenti, si lavora facilmente e offre un'ottima copertura. Colori disponibili: oltre 200 tinte.

Keim-Granital

Single-coat paint with a liquid potassium silicate and pure inorganic mineral pigment base, Keim-Granital is applied to all solid and dry mineral surfaces or old lime or silicate dyes, provided they be absorbent. Surfaces with saline efflorescences are not suitable. The large-grained version helps to solve ordinary problems involving cracks due to shrinkage. The paint is impervious to attacks by molds and fungi, is non-combustible, resistant to acids, not susceptible to splitting and flaking, easy to work and offers an optimal coating. Colours available: more than 200 shades.

Un sito di servizio

Dal luglio 1999 è in rete il nuovo sito BPB Italia. Si avvale di un'immagine grafica completamente rivista, semplice e razionale, che permette di accedere facilmente alle informazioni relative ai materiali e ai sistemi offerti dai marchi commerciali facenti capo a BPB Italia, cioè: Placo, Rigips e Vic. Un sito di immagine ma soprattutto di servizio, con un ampio spazio dedicato ai progetti realizzati con i materiali BPB e ai servizi tecnici (voci di capitolato, elenco certificati ecc.) offerti dall'azienda.

A service site

The new BPB Italia site has been on the Internet since July 1999. It makes use of a graphic image that has been completely overhauled, is simple and rational and allows users easy access to information relative to the materials and systems offered by commercial trademarks handled by BPB Italia, such as Placo, Rigips and Vic. It's an image site but, even more than that, a service one, with ample space dedicated to designs executed with BPB materials and technical services (contract specification items, list of certified products etc.) offered by the company.

BPB Italia
Via G. Carducci 125, 20099 Sesto San Giovanni (MI)
02.26.27.31 **F** 02.26.27.34.00
E-mail: bpb@bpbitalia.it **http:**// www.bpbitalia.it

Grace Construction Products
WR Grace Italiana
Via Trento 7, 20017 Passirana di Rho (Milano)
02.93.53.75.31 **F** 02.93.53.75.16

Procor™

Sviluppato dopo anni di ricerca nei laboratori europei e americani del gruppo Grace, Procor™ è un sistema di impermeabilizzazione liquido elastomerico bi-componente a base gomma che vulcanizza a freddo. Il sistema (brevettato) offre tutti i vantaggi di un materiale applicabile allo stato fluido, che per di più è esente da solventi e bitume. Procor™ 10 è indicato per applicazioni in orizzontale, Procor™ 20 per applicazioni in verticale e Procor™ 75 per applicazioni spray mediante appositi sistemi a spruzzo airless. I campi di utilizzo più consueti sono zone pedonali, veicolari e tetti verdi.

Procor™

Developed after years of research in laboratories, both European and American, of the Grace group, Procor™ is a rubber-based, two-component, elastomeric liquid waterproofing system that cold-vulcanizes. The system, which is patented, offers all the advantages of a material that's applicable in the fluid state, which is also free of solvents and bitumen. Procor™ 10 is recommended for applications on the horizontal, Procor™ 20 for applications on the vertical and Procor™ 75 for spray applications by means of airless spray systems. The customary fields of use are those illustrated here – areas subject to pedestrian and vehicular traffic and green rooves.

Sandtex – Marchio di Harpo
Via Torino 34, 34123 Trieste
040.31.86.611 **F** 040.31.86.666
E-mail: sandtex@sandtex.it **http:** //www.sandtex.it

Sandtex Domosil®

Rivestimento silossanico a elevata traspirabilità per esterni e interni, Sandtex Domosil® è un prodotto monocomponente, costituito da silossani oligomerici, da un composto antimuffa ad ampio spettro, da inerti micronizzati a granulometria selezionata e da pigmenti stabili ai raggi U.V. Le facciate trattate con questo prodotto sono protette dall'azione disgregante delle piogge acide, senza che ne soffra la traspirabilità della muratura. Il rivestimento ha un aspetto opaco e vellutato che consente la lettura materica del paramento murario. Si applica alle superfici più varie (dal calcestruzzo al tufo), purché solide e asciutte.

Sandtex Domosil®

Siloxanic facing characterized by high breathability, for both interiors and exteriors, Sandtex Domosil® is a single-component product, consisting of oligomeric siloxanes, a mold-fighting composite with a wide absorption spectrum, micronized aggregate with select particle size measurement and U.V-ray-stable pigments. Facades treated with this product are protected from the disintegrating action of acid rain without impairing the breathability of the masonry. The facing has an opaque and velvety look that allows a material-oriented reading of the wall parameter. It is applied to the most widely varying surfaces, provided they are solid and dry.

Rivestimenti e trattamenti per ogni esigenza

Nel catalogo MPM si trovano prodotti adatti a molteplici impieghi, prevalentemente nei settori dell'impermeabilizzazione, dei rivestimenti protettivi e del consolidamento strutturale, sia nel campo dell'edilizia che dell'industria. Qui sono citati il trattamento contro l'umidità e l'acqua, con un ciclo di sei prodotti, e il trattamento delle facciate con idrorepellenti, protettivi e consolidanti, impiego per il quale sono disponibili nove prodotti specifici.

Facings and treatments for every need

In the MPM catalogue are products that are suited to a wide range of uses, mostly in the fields of waterproofing, protective facings and structural consolidation, not only in the building field, but also in the industrial one. Listed are a moisture- and water-removing treatment, through a cycle of six products, and a treatment for facades with protective and consolidating water-repellents, a use for which nine specific products are available.

MPM® Materiali Protettivi Milano
Via S. Cristoforo 84, 20090 Trezzano s/N (Milano)
02.48.40.03.88 **F** 02.44.51.703
E-mail: mpmspa@tin.it

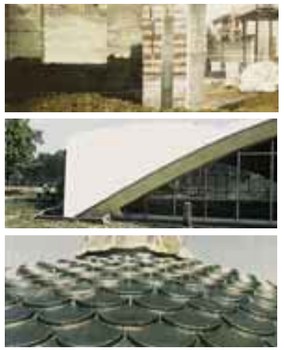
GeoFix

Geofix è una soluzione innovativa per sigillare le fughe di pavimentazioni in porfido, cotto, pietre naturali, lastre e betonelle prefabbricate. Una volta indurito (viene fornito in sacchi sotto vuoto e agisce senza aggiunta di acqua) crea un giunto perfettamente rigido, permeabile all'acqua e all'aria, che consente al terreno e alle piante di continuare a ricevere il loro nutrimento. A differenza di altri metodi, Geofix non macchia le mattonelle durante l'applicazione e, una volta indurito, diventa inattaccabile da gelo, acidi e cloruri. Ulteriori vantaggi: facilità di posa (non richiede manodopera specializzata) e di manutenzione.

Geofix

Geofix is an innovative solution for sealing the gaps in flooring made of porphyry, fired brick, natural stone, and prefabricated slabs and concrete blocks. Once it has hardened (it's supplied in vacuum-filled bags and acts without water being added to it), it creates a perfectly rigid joint, permeable to water and air, which allows terrain and trees to continue taking on nourishment. As opposed to other methods, Geofix does not stain tiles, while it's being applied and, once it has hardened, is impervious to assaults by freezing, acids and chlorides. Other advantages: easy to lay (doesn't require skilled labour) and is child's play to keep looking like new.

MAC Modern Advanced Concrete
Divisione Rivenditori
Via Vicinale delle Corti 21, 31100 Treviso
0422.30.42.51 **F** 0422.42.94.39
E-mail: mactv@mac-mbt.com
http://www.mac-mbt.com



S.A.B.A.H.
Palazzo Q5 - Milanofiori, 20089 Rozzano (Milano)
02.82.59.121 **F** 02.57.51.41.05
E-mail: gpgroup@sabah.it **http:** //www.sabah.it

Formulati resinosi per impermeabilizzare

Si definisce rivestimento impermeabilizzante un manto continuo che sia resistente all'invecchiamento e in grado di garantire su organismi edili non omogenei e complessi, soggetti a instabilità dimensionale e/o movimenti strutturali ciclici, la perfetta tenuta idrica. I formulati resinosi della serie Bioplast (qui ne sono illustrate alcune applicazioni) e della serie Epo E, due dei numerosi prodotti disponibili nel catalogo S.A.B.A.H., rispondono appieno a questi requisiti, fornendo prestazioni che li rendono idonei a molteplici impieghi. Aderiscono a calcestruzzo, vecchie guaine, pietre naturali, legno ed altri supporti.

Resinous formulas for waterproofing

Defined as a waterproofing facing is a seamless mantle that seems never to get old and is capable of guaranteeing 100 percent watertightness for non-homogeneous and complex building organisms, which are subject to dimensional instability and/or cyclical structural movements. Resinous formulas from the Bioplast series (illustrated here are several illustrations) and the Epo E series, two of the numerous products available in the S.A.B.A.H. catalogue, fully respond to these requisites, delivering performance that makes them suitable for a wide range of uses. They stick like a burr to concrete, old sheathing, natural stone, wood and many other types of support.

Algalite
Via Leonardo da Vinci 277, 20090
Trezzano sul Naviglio (Milano)
02.48.40.10.20 **F** 02.48.40.19.90
E-mail: algalite@galactica.it

AlgaECOlor Manual System - Duepermille

In occasione della fiera Saiedue 2000, tenutasi lo scorso marzo a Bologna, Algalite ha presentato AlgaECOlor Manual System, un sistema manuale per colorare i prodotti della linea Algantico impiegando Le Terre di Algalite (paste coloranti che ricordano le antiche terre colorate), senza ricorrere a macchine tintometriche. Il sistema si applica anche a Duepermille, una nuova pittura decorativa all'acqua a superficie 'viva', per interni ed esterni, applicabile a rullo. L'effetto finale opaco si ottiene ripassando con un guanto la superficie trattata, che risulterà 'viva' e di colore non uniforme.

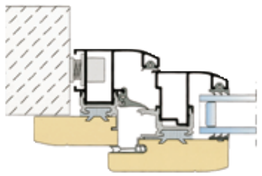
AlgaECOlor Manual System - Duepermille

The Saiedue 2000 fair, staged this past March in Bologna, provided the backdrop for Algalite's presentation of their AlgaECOlor Manual System, a system for hand-dyeing products from the Algantico line by making use of Le Terre di Algalite (Algalite clays – paste dyes that reproduce the tones of old coloured clays), without resorting to tintometric machines. The system is also applied to Duepermille (two times a thousand), a new, decorative, water-based paint with a 'live' surface, for both interiors and exteriors, applicable with a roller. The final opaque effect is achieved by rubbing the treated surface with a glove, giving it a 'live' look and uneven colour.

Imagine
Da oltre vent'anni Stone Italiana produce ricomposti di marmo, silicio e quarzo, simili per struttura agli agglomerati lapidei di natura calcarea e/o silicea, da usare per pavimenti e rivestimenti. L'ultima invenzione è IMAGINE, una lastra (fornita in lastre 300x120 cm e in diversi spessori) formata da microsfere di vetro non naturale, pitture metalliche contenenti alluminio, sabbie quarzifere, legate assieme da resine poliesteri strutturali e stabilizzate mediante catalisi. La novità estetica e le ottime prestazioni di compattezza e di resistenza meccanica e alle aggressioni chimiche, suggeriscono svariati usi.

Imagine
Stone Italiana has been producing recomposites of marble, silicon and quartz for over the past twenty years. Similar in structure to stony agglomerates of a calcareous and/or siliceous nature, they are used for floors and facings. The company's latest invention is IMAGINE, a sheet (supplied in sheets measuring 300x120 cm and various thicknesses) consisting of non-natural glass microspheres, metal paints containing aluminum and quartz-bearing sands, bound together by structural polyester resins and stabilized by means of catalysis. Aesthetic novelty and high performance in the areas of compactness, mechanical resistance and chemical assaults, qualify the product for the most varied uses.

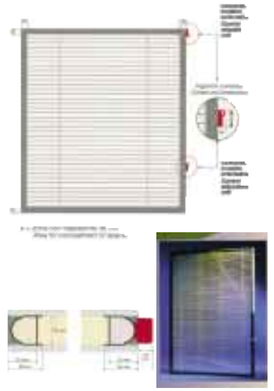
STONE ITALIANA
Via Del Perlar 2, 37135 Verona
045.82.82.222 **F** 045.82.82.200
E-mail: stone@stoneitaliana.com
http: //www.stoneitaliana.com



Poker
Legno, resina poliuretanica, alluminio e PVC rappresentano gli elementi chiave del serramento POKER, caratterizzato da taglio termico permanente ad altissima resa e perfetta calibratura del profilo. Coperto da brevetto europeo, questo serramento della collezione Strato presenta il profilo esterno (in alluminio) e quello interno (in legno) come un corpo unico; mentre l'elemento interno in PVC impedisce la trasmissione termica tra le pareti, e funge da ammortizzatore consentendo lo scorrimento tra i diversi materiali. Che pur essendo uniti possono adattarsi vicendevolmente, incrementando la durata e la resistenza del serramento.

Poker
Wood, polyurethanic resin, aluminum and PVC are the key elements of the POKER window frame, characterized by a very-high-yield, permanent thermal break and flawless gauging of the profile. Covered by a European patent, this window frame from the Strato collection features an exterior profile (in aluminum) and interior one (in wood) that form a single body. The interior element in PVC keeps heat from being transmitted between walls and acts as a shock absorber, thus allowing slip among the various materials, when expanding or contracting. So that, even though remaining united, they can adapt reciprocally, thus incrementing the life expectancy and resistance of the frame.

STRATO BY CANDUSSO
Via degli Schiavetti 7, 34074 Monfalcone (Gorizia)
0481.48.15.52 **F** 0481.48.05.48
E-mail: strato@mail.seta.it



Rialto
La vetrotenda RIALTO è una vetrata isolante (camera 22 mm) dotata di una veneziana da 15 mm, orientabile e sollevabile, incorporata tra i due vetri. Lungo il bordo (30 mm), costituito da un profilo in alluminio, sono occultati i comandi di orientamento e sollevamento, i sali disidratati e la sigillatura. Non esiste cassonetto; la tenda non necessita di pulizia o manutenzione. RIALTO è la soluzione ideale per il controllo della luce (e del microclima interno) sulle facciate continue; si regola anche a distanza, mediante dispositivo motorizzato.

Rialto
The RIALTO glass curtain is an insulating glazing (22-mm chamber) that comes equipped with a Venetian blind with a measurement of 15 mms, which can be tilted and raised, and built in between the two glazings. Hidden along the edge (30 mm), comprising a profile in aluminum, are tilting and raising controls, dehydrated salts and a sealing material. There is no box, and the blind never needs either cleaning or maintenance. RIALTO is an ideal solution for controlling the light (and the interior micro-climate) on curtain walls. It can be adjusted from a distance, by means of a motorized device.

BERTI
Via Triestina 163/B, 30030 Tessera-Venezia
041.54.15.355 **F** 041.54.15.611
E-mail: bertisrl@tin.it

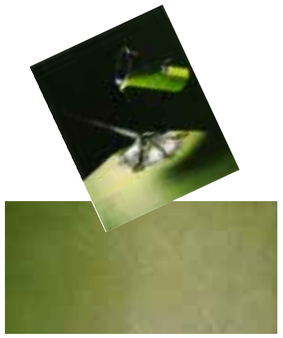
Marte – Novecento
Superficie antimacchia, resistenza all'usura quasi illimitata, facilità di manutenzione, ingelività, resistenza agli attacchi di acidi e fuoco: questo è MARTE, gres porcellanato pienamente greificato, di altissima qualità, adatto agli utilizzi più impegnativi, ora proposto nel formato 40x40 cm. Il prodotto appartiene alla linea GRANITOGRES, la stessa nella quale è inserita la serie NOVECENTO, caratterizzata da grana fine e da venature che variano da piastrella a piastrella. Anche questa serie è disponibile nel formato 40x40 cm e in sei colori; le prestazioni sono quelle comuni a tutta la collezione.

Marte - Novecento
Anti-stain surface, practically unlimited resistance to wear, ease of maintenance, frostproofness and resistance to attacks by acids and fire. That's MARTE (Mars), a fully sintered porcelain stoneware of astronomical quality, suited to the most challenging uses, which is now being offered in size 40x40 cm. The product belongs to the GRANITOGRES line, the same into which the NOVECENTO (20th century) series has been inserted, characterized by a fine grain and veinings that vary from tile to tile. This series, too, is available in size 40x40 cm and six shades. Performance is the same as that which is common to the entire collection.

CERAMICA CASALGRANDE PADANA
Via Statale 467, n. 73, 42013 Casalgrande (RE)
0522.99.01 **F** 0522.99.61.21
E-mail: info@casalgrande-padana.re.it
http: //www. pianeta.it/casamgrande-padana

Natural
NATURAL, rivestimento in resina, è studiato e realizzato per riprodurre la durezza e la resistenza tipiche dei materiali tradizionali (cemento al quarzo, pietre silicee o calcaree ecc.), ma in una gamma di colori pressoché infinita. NATURAL può essere utilizzato sia per pavimenti che per pareti o allestimenti; la sua superficie finale si dimostra perfettamente impermeabile alle macchie, ma traspirante ai vapori. Il prodotto è stato impiegato con successo nell'allestimento di negozi di molte famose griffe della moda.

Natural
NATURAL, a facing in resin, was researched and executed to reproduce the hardness and resistance typical of traditional materials (quartz cement, siliceous or calcareous stone etc.), but in a virtually infinite spectrum of shades. NATURAL can be used not only for floors but also for walls or interior decors. Its final surface has proved to be consummately impermeable to stains, but breathable in the presence of steam or vapours. The product has been used with success in the interior decoration of stores with many famous fashion signatures.



NORD RESINE
Via Fornace Vecchia, Z.I., 31058 Susegana (TV)
0438.43.51.38 **F** 0438.43.51.55
http: //www.Pagine Gialle.it/nordresine

Pietra Brecciata
Rover® produce agglomerati di marmo (95% marmo, 5% resina poliestere) forniti in svariati spessori e formati (max 250x125 cm). Qui è illustrato il tipo PIETRA BRECCIATA, disponibile in quindici varianti. Ogni tipo di marmo impiegato proviene dalla medesima cava ed è miscelato con un unico pigmento di fondo per ottenere un risultato cromaticamente omogeneo. Si utilizza sia a pavimento sia come rivestimento parietale o per top di bagni e cucine. Qui è illustrata una realizzazione in Argentina (Galerias Pacifico, Buenos Aires).

Pietra Brecciata
Rover® produces marble agglomerates (95% marble, 5% polyester resin), supplied in various thicknesses and sizes (250x125 cm max). Illustrated here is the PIETRA BRECCIATA (brecciated stone) type, available in fifteen variants. Each type of marble used comes from the same quarry and is mixed with a single surface pigment to obtain a chromatically homogeneous result. It is used for both floorings and as a wall facing or for tops in bathrooms and kitchens. Illustrated here is a project in Argentina (Galerias Pacifico, Buenos Aires).

ROVER® STONE COLOR & DESIGN
Strada della Giara 23, 37030 Poiano (Verona)
045.52.63.22 **F** 045.52.62.38
E-mail: dir@rovermarble.it
http: //www.rovermarble.it

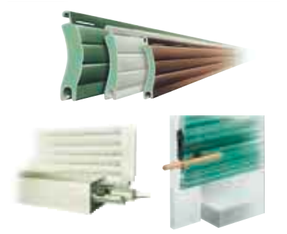
Sintech
SINTECH è un granito artificiale, un gres fine porcellanato di nuova generazione, ottenuto con particolari e innovativi processi industriali, frutto di ricerche avanzate condotte da Floor Gres nell'ambito dei materiali per l'architettura. SINTECH è un agglomerato di terre pressate in lastre (90x45 cm e 45x45 cm), di straordinaria resistenza ed estremamente versatile nell'impiego in pavimentazioni e rivestimenti di spazi architettonici. Disponibile in tre finiture (naturale, semilevigata e levigata) e in quattro colori: Bianco (qui nella versione matt), Bruno, Verde e Rosa.

Sintech
SINTECH is an artificial granite, a fine porcelain stoneware of the new generation, obtained with special and innovative industrial processes that are the fruit of advanced research conducted by Floor Gres in the area of materials for architecture. SINTECH is an agglomerate of clays pressed into sheets (90x45 cm and 45x45 cm), boasting extraordinary resistance and the ultimate in versatiliy in its use in floorings and facings of architectonic spaces. Available in three finishes (natural, semi-polished and polished) and four shades – White (shown here in the matte version), Dark Brown, Green and Pink.

FLOOR GRES CERAMICHE - FLORIM CERAMICHE
Via Canaletto 24, 41042 Fiorano Modenese (MO)
0536.84.01.11 **F** 0536.84.47.50
E-mail: info@floorgres.it **http:**//www.floorgres.it

Tap Security Croci
Definita "l'impenetrabile" la tapparella in alluminio e acciaio TAP SECURITY CROCI è la prima con anima in poliuretano rigido sette volte più denso della schiuma comunemente usata. Questa tapparella è più resistente ai tentativi di intrusione e migliora l'isolamento da freddo, caldo e rumore. La sua presenza funge da deterrente (secondo fonte Censis, il 50% dei furti avviene attraverso le finestre a opera di ladri occasionali, poco preparati ad affrontare ostacoli e imprevisti). Croci propone inoltre alcuni accessori (catenaccioli, serrature a chiave, sistemi di bloccaggio automatico ecc.) che ne aumentano la sicurezza.

Tap Security Croci
Described as 'impenetrable', the TAP SECURITY CROCI rolling shutter in aluminum and steel is the first of its kind to have a core in polyurethane that's seven times as dense as the commonly used foam. This rolling shutter is much harder for burglars to break into and has upgraded its insulation from cold, heat and noise. Its presence acts as a deterrent (according to a Censis source, 50 percent of thefts are committed through windows by occasional thieves who haven't time to deal with obstacles or unforeseen hazards of any kind). Croci is also offering several accessories such as bolts, locks, automatic locking systems etc., which have made their shutters even more burglarproof.



CROCI
Via Emilia 732, 47032 Bertinoro (Forlì)
0543.44.80.50 **F** 0543.44.82.29
Numero verde 800-851071
E-mail: info@croci.com

Studio Asia e Repla Progettisti *Designers*
REPLA
Via Piave 609, 24033 Calusco d'Adda (Bergamo)
035.43.89.611 **F** 035.79.41.93
E-mail: info@repla.it **http:** //www.repla-net.com

Pleiadi
Pietra, tessere in vetro monocolore e fibre ottiche fusi tra loro creano PLEIADI, un prodotto innovativo che fa proprie le migliori caratteristiche di ciascun componente: resistente, durevole e prezioso come la pietra che ne costituisce il materiale di base (graniglia di granito e quarzi, miscelata in infinite soluzioni cromatiche); trasparente e colorato come il vetro; caldo, magico e cangiante come la luce. PLEIADI utilizza fibre ottiche di varia lunghezza e dimensione, 'annegate' nel materiale, che terminano in corrispondenza delle tessere di vetro. L'illuminatore si mette in funzione tramite una semplice presa comandata. Impieghi *ad libitum.*

Pleiadi
Stone, tesserae in single-tone glass and fused optical fibers have given birth to PLEIADI (Pleiades), an innovative product that has made the best characteristics of each component its own. It is tough, longlived and of top quality like the stone that forms its basic material (granite grit and quartzes, mixed in an infinite number of chromatic solutions). And it's transparent and colourful like glass and warm, magical and iridescent like light. PLEIADI makes use of optical fibers of various lengths and dimensions, 'buried' in the material, whose ends are to be found in the vicinity of the glass tesserae. The illuminator goes into action by means of a simple controlled socket. Uses? Whatever you want.

FINSTRAL®
Via Gasters 1, 39050 Auna di Sotto/Renon (BZ)
0471.29.66.11 **F** 0471.35.90.86
E-mail: finstral@finstral.com
http: // www.finstral.com

Top 72
Studiato per fornire le massime prestazioni, TOP 72 è un nuovo sistema che coniuga in modo ottimale tutti i vari componenti del serramento: telaio e battente, sistema oscurante, vetro e accessori. Particolarmente calibrato risulta il rapporto tra il K del vetro e quello del serramento. Il sistema, a quattro camere, ha un profilo molto profondo (72 mm) e quindi garantisce un eccellente isolamento termoacustico; allo stesso tempo, la sezione molto stretta in altezza permette un maggior passaggio di luce, e quindi un serramento dalle linee morbide e pulite, adatto a qualsiasi edificio, nuovo o da ristrutturare.

Top 72
Researched to deliver super-top performance, TOP 72 is a new system that gets all the various components of a window frame together in a marriage made in heaven – frame and side-hinged element, darkening system, glass and accessories. Gauged with particular accuracy is the ratio between the K of the glass and that of the window frame. The system, with four chambers, features a very deep profile (72 mm), hence guarantees exceptional thermo-acoustic insulation. At the same time, its narrow cross-section allows more light to get through, hence it's a window frame with soft and clean-cut lines, perfect for any building whatsoever, whether new or in need of restructuring.

ARIOSTEA®
Via Cimabue 20, 42014 Castellarano (RE)
0536.81.68.11 **F** 0536.81.68.17
E-mail: info@ariostea.it **http:**//www.ariostea.it

I Veneziani
Ispirandosi alla tradizione dei pavimenti in seminato alla veneziana, conosciuto anche come terrazzo o battuto alla veneziana, Ariostea® propone I VENEZIANI, un materiale che unisce al pregio estetico delle realizzazioni artigianali del passato la resistenza, la praticità e la rapidità di posa del porcellanato. L'impasto di base è arricchito con forme policrome di varie dimensioni e con cromatismi propri dei marmi. La collezione è proposta nel formato 30x30 cm, in sei varianti (qui si vedono Fenice, Florian e Gritti) e due finiture (levigata lucidata e prelevigata) abbinabili. Disponibili anche cornici e rosoni a motivi geometrici e floreali.

I Veneziani
Drawing inspiration from floors in Venetian-type 'seminato', also known as terrazzo or Venetian flooring, Ariostea® is offering I VENEZIANI (the Venetians), a material that has added the resistance, practicalness and laying rapidity of porcelain stoneware to the aesthetic distinction of handcrafted creations from the past. The basic mixture has been enriched with multicoloured forms in various dimensions and colours that are typical of marble. The collection is being offered in size 30x30 cm, six variants (shown here are Fenice, Florian and Gritti) and two finishes. Also available are cornices and rosettes with geometric and floral motifs.

PREFA WERK
A-3182 Marktl/Lilienfeld (Austria)
+43-02762 - 50.20 **F** +43-02762 - 50.28.74
DISTRIBUITO IN ITALIA DA: ALPEWA
Via Negrelli 23, 39100 Bolzano
0471.93.30.62 **F** 0471.93.30.59

Prefa Alu-Dachrinnen Color: Grondaie in alluminio
Le grondaie e i pluviali in alluminio qui illustrati appartengono a un programma completo e sperimentato già da decenni da Prefa, società austriaca specialista in tetti di alluminio (leghe conformi alle norme EN 573 - DIN 1725). Usando questi elementi, corrosione, ruggine e scolorimento, che spesso affliggono grondaie e pluviali, possono essere eliminati: i nastri di alluminio impiegati nei prodotti Prefa sono infatti sottoposti a un trattamento superficiale (coil coating) che prevede 20 fasi di lavorazione e severi controlli di qualità. Grondaie, pluviali e accessori sono disponibili in dieci colori standard e vari colori speciali.

Prefa Alu-Dachrinnen Color: Eaves in aluminum
The eaves and downspouts in aluminum illustrated here belong to a complete program with decades of topnotch performance behind it from Prefa, an Austrian company that specializes in aluminum rooves (alloys comply with EN 573 - DIN 1725 norms). By using these elements, corrosion, rust and discolouring, which often afflict eaves and downspouts, can be done away with. Aluminum tapes used in Prefa products are, in fact, subjected to a surface treatment called coil coating, which involves 20 processing phases and unrelenting quality controls. Eaves, downspouts and accessories come in ten standard shades and various special tones.

Architetture di vetro e metallo
Da fabbri a produttori di un sistema brevettato a punti per la costruzione di architetture di vetro e metallo: questa, in sintesi, la storia di Georg Frener e Franz Reifer, fondatori della società Frener & Reifer, nata nel 1974 come azienda individuale e ora società con 100 dipendenti e lavori eseguiti un po' ovunque in collaborazione con architetti di fama internazionale. Frener & Reifer costituisce una certezza, per quanto riguarda sia la capacità tecnica sia l'assistenza in fase di progetto (qui è illustrato un edificio a Geretsried, Germania). La società ha partecipato alla costruzione della sede della BMW Italia (progetto Kenzo Tange).

Architectures in glass and metal
From blacksmiths to producers of a patented point system for the construction of architectures in glass and metal. That, in synthesis, is the story of Georg Frener and Franz Reifer, founders of the Frener & Reifer Company, born in 1974 as a one-man business and now a company with 100 employees and contracts fulfilled all over the place, in collaboration with architects of international renown. Frener & Reifer is a Rock of Gibraltar, as far as both technical expertise and assistance in the design phase are concerned (illustrated here is a building in Geretsreid, Germany). The company took part in the construction of the headquarters of BMW Italia (design by Kenzo Tange).

FRENER & REIFER
Via Alfred Amonn 31, 39042 Bressanone (Bolzano)
0472.27.01.11 **F** 0472.83.35.50
E-mail: frener.reifer@acomedia.it

ABX
Creato per realizzare porte, finestre e vetrate, ABX è un nuovo sistema che adotta profili in lega di rame a forte spessore, trattati con una speciale brunitura a tonalità controllata. Il trattamento, oltre a conferire ai manufatti un'esclusiva caratterizzazione cromatica, garantisce una formidabile resistenza agli agenti atmosferici aggressivi (inquinamento e alta salinità dell'aria). I serramenti realizzati con il sistema ABX raggiungono prestazioni ai massimi livelli per quanto concerne resistenza al carico del vento, tenuta all'acqua e permeabilità all'aria, oltre che rivelarsi ottimi anche per quanto riguarda l'isolamento termoacustico.

ABX
Created to carry out doors, windows and glazings, ABX is a new system that makes use of profiles in a very thick copper alloy, treated with a special, controlled-tone burnishing process. The treatment not only suffuses manufactured items with exclusive chromatic individualization, but also guarantees formidable resistance to aggressive atmospheric agents (air pollution and high salinity content). Door and window frames made with the ABX system deliver super-top performance, as far as resistance to wind impacts, watertightness and permeability to air are concerned, not to speak of their well-known prowess in the area of thermo-acoustic insulation.

ASTEC
Via dell'Artigianato 30, 31030 Dosson di Casier (TV)
0422.49.01.83 **F** 0422.38.31.20
E-mail: astec@astec.it **http:** //www.astec.it

TECU®-Patina
I laminati in rame per edilizia TECU®-PATINA sono trattati con un particolare processo di fabbrica che genera sulla superficie esterna una patina verde del tutto simile a quella provocata nel tempo dagli agenti atmosferici. Questa caratteristica – sommata a quelle proprie del rame, materiale duttile, facile da lavorare, durevole, ecologico – è molto apprezzata dai progettisti perché possono valutarne da subito l'accostamento con altri materiali. TECU®-PATINA offre soluzioni eccellenti sia nell'edilizia moderna sia nel recupero di edifici preesistenti, come per il tetto dell'Hotel Adlon a Berlino (qui illustrato).

TECU®-Patina
TECU®-PATINA laminates in copper for the building trades are treated with a special factory process that generates a green patina on outer surfaces that's the spitting image of what gets deposited by atmospheric agents over the centuries. This characterisic – in addition to those that are indigenous to copper, a supple, durable and ecological material that's easy to work – is prized by designers, because they can evaluate immediately the ways in which it can be combined with other materials. TECU®-PATINA has outstanding solutions to offer in both modern buildings and the recovery of pre-existing edifices, as in the case illustrated here – the Hotel Adlon in Berlin (roof covered with TECU®-PATINA).

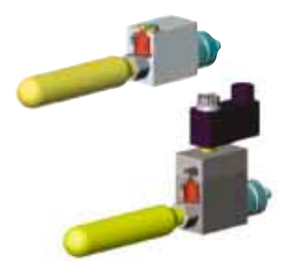
KM EUROPA METAL
P.O. Box 3320, D-49023 Osnabrück (Germania)
Klosterstraße 29, D-49074 Osnabrück (Germania)
+49-541 - 321.4323 **F** +49-541 - 321.4030
http: //www.kme.de
IN ITALIA: EUROPA METALLI - MEMBER OF KME
Via Corradino d'Ascanio 1, 20142 Milano
02.89.38.82.06/452 **F** 02.89.38.84.78

Jolly - Raggiera
Fondata nel 1987 come azienda commerciale, oggi Poliplast realizza strutture e coperture in materiale termoplastico, con ferro, alluminio e legno. Tra i prodotti standard annovera pensiline autoportanti, tunnel e cupole per ingresso, declinati in numerosi modelli. Qui sono illustrate: JOLLY, cupola per ingresso a base poligonale, con struttura in alluminio e copertura in PMMA o policarbonato compatto; e RAGGIERA, pensilina autoportante indicata per edifici antichi, con struttura in ferro verniciato grigio antico, profili di contenimento in alluminio verniciato e copertura in PMMA o policarbonato compatto.

Jolly - Raggiera
Founded in 1987 as a commercial firm, Poliplast today creates structures and rooves in a thermoplastic material, with iron, aluminum and wood. Among their standard products are self-supporting cantilever rooves, tunnels and cupolas for entryways, interpreted in numerous models. Illustrated here are JOLLY, a polygonal-based cupola for entrances, with a structure in aluminum and roof in PMMA or compact polycarbonate; and RAGGIERA (sunburst), a self-bearing cantilever roof, recommended for old buildings, with a structure in iron painted a shade of antique grey, restraining profiles in painted aluminum and a roof in PMMA or compact polycarbonate.

POLIPLAST
Via Morandi 26/B-C, 21047 Saronno (Varese)
02.96.07.202 **F** 02.96.09.052
E-mail: poliplast@poliplast.com
http: //www.poliplast.com

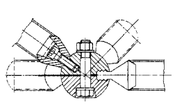
Evacuatori di fumo e calore Smoke-Out
I dispositivi di evacuazione fumo e calore SMOKE-OUT sono a Norma UNI 9494 e dotati di attestato di prova. Costruiti con materiali di qualità, sono provvisti di valvola Mini Termica tarata a 68-93 °C o valvola Mini Energy. Il loro funzionamento si basa sull'espansione di un gas all'interno di un cilindro pneumatico che garantisce l'apertura anche nelle condizioni più critiche di neve e vento. I lucernari Caoduro® sono abbinati a basi prefabbricate in resina poliestere e fibra di vetro, coibentate e rifinite, che consentono di installare facilmente i lucernari provvisti di evacuatori anche su vecchie coperture.

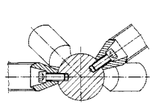


Smoke-Out smoke and heat evacuators
SMOKE-OUT devices for evacuating smoke and heat comply with UNI Regulation 9494 and come equipped with a certificate to prove it. Constructed with quality materials, they feature a Mini Thermal valve calibrated to 68 °C - 93 °C or a Mini Energy valve. Their function is based on the expansion of a gas inside a pneumatic cylinder that guarantees the devices will open even under the most negative blizzard and windy conditions. Caoduro® skylights are combined with prefabricated bases in polyester resin and fiberglass, insulated and finished, which make it possible to install skylights provided with evacuators easily even on old rooves.

CAODURO®
Via Chiuppese, 36010 Cavazzale (Vicenza)
0444.94.59.59 **F** 0444.94.51.64
E-mail: info@caoduro.it **http:** //www.caoduro.it

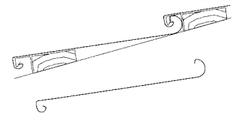
Varitec®
Pensiline, coperture, strutture spaziali: sono questi, e altri ancora, i campi di utilizzo di VARITEC®, un sistema costruttivo modulare brevettato che permette di realizzare le più complesse volumetrie. Con VARITEC® si possono coprire grandi luci senza ricorrere a pilastri. Tutto ha origine da una sfera sulla quale si innestano le aste in metallo, il cui numero è legato alla complessità del progetto da realizzare. Le possibilità di articolazione sono pressoché infinite.





Varitec®
Cantilever rooves, rooves, spatial structures. These, with yet others, are the fields where Varitec® is used, a patented modular constructive system, which enables the user to attain the most complex disposition of masses imaginable. With Varitec® you can cover enormous spaces without resorting to pillars. Everything has its origin in a sphere onto which metal rods are grafted, whose number is linked to the complexity of the design or project to be executed. Jointing options are infinite in number.

VARITEC SYSTEMS AG
Meriedweg 7, CH-3172 Niederwangen/Bern
+41-31 - 98.13.606 **F** +41-31 - 98.13.409
DISTRIBUITO IN ITALIA DA: DESTRA
Via Manzoni 42, 20121 Milano
02.78.23.69 **F** 02.78.48.08



Quick Step - Rheinzink Treppendach®
Il sistema QUICK STEP – RHEINZINK TREPPENDACH®, copertura a gradini, consente la realizzazione di coperture metalliche in modo facile, rapido ed economico, sfruttando appieno il principio di prefabbricazione dei componenti in RHEINZINK® pre-patinato. Il sistema offre la possibilità di costruire tessiture a disegno orizzontale, particolarmente interessanti dal punto di vista compositivo. Una serie di pezzi speciali garantisce che ogni tipo di copertura venga realizzata in tempi ridotti.

Quick Step - Rheinzink Treppendach®
The QUICK STEP - RHEINZINK TREPPENDACH®, a roof sculpted into steps, allows the user to create metal rooves easily, rapidly and economically, while taking full advantage of the principle of prefabrication of the components in pre-patinated RHEINZINK®. The system offers an opportunity to construct textures with a horizontal design, which is particularly intriguing from a compositional point of view. A series of special series guarantees that rooves of all types be carried out in jig time.

RHEINZINK
Postfach 1452, D-45705 Datteln (Germania)
+49-2363 - 60.50 **F** +49-2363 - 60.53.54
E-mail: info@rheinzink.de **http:**//www.rheinzink.de
RHEINZINK ITALIA
Via Pralesi 7, 37011 Bardolino (Verona)
0456.21.03.10 **F** 0456.21.03.11
http://www.rheinzink.com

Riverclack®
La nuova sede della BMW Italia Leasing (progetto Studio Kenzo Tange Associates) sorge alla periferia di Milano ed è un edificio multifunzionale le cui aree coperte hanno una struttura a solai in cemento armato e in parte a capriate e travi metalliche. Per i tetti è stato adottato il sistema RIVERCLACK®, una copertura a giunti drenanti, senza impiego di sigillanti o guarnizioni, che garantisce l'impermeabilità anche con pendenze dello 0,5% (come nel caso dell'edificio BMW). Le staffe di fissaggio antifrizione in poliammide consentono il libero scorrimento delle lastre in seguito a movimenti strutturali, dilatazione e contrazione termica.

Riverclack®
The new headquarters of BMW Italia Leasing (design by the Kenzo Tange Associataes Studio) is situated on the outskirts of Milan. It's a multi-functional building whose areas under cover have a structure with floors in reinforced concrete and a part with trusses and metal beams. Adopted for rooves was the RIVERCLACK® system, a roof with draining joints, that require the use of neither sealants nor gaskets and guarantees the waterproofness even of rooves with slopes of 0.5 percent (as in the case of the BMW building). Anti-friction anchorage brackets in polyamide allow the free slip of sheets in the wake of structural movements, as well as thermal expansion and contruction.

ISCOM
Via Belvedere 78, Loc. Ospedaletto
37026 Pescantina (Verona)
045.77.32.177 **F** 045.77.32.970

SGG Cool-Lite K®
La gamma SGG COOL-LITE K® comprende vetri che uniscono alle alte prestazioni di controllo solare altrettanto elevate prestazioni di controllo termico, mediante deposito di più strati di ossidi metallici e metalli. Questi prodotti, definiti anche multifunzione, consentono il passaggio di una grande quantità di luce, ma contemporaneamente riducono la quantità di energia entrante sotto forma di calore. La gamma comprende 14 vetri divisi in gruppi di 6 colori e disponibili in vari spessori. Il vetro SGG COOL-LITE K® può essere stratificato, temprato o indurito, impiegato in vetrata isolante o su SGG SPIDER GLASS® (facciata strutturale).

SGG Cool-Lite K®
The SGG COOL-LITE K® spectrum encompasses panes of glass that have added the high performance of solar control to the equally high performance of thermal control, by means of a deposit of several layers of metallic oxides and metals. These products, defined as multi-functional, make it possible for a large quantity of light to get through, while reducing the quantity of energy that enters in the form of heat. The spectrum includes 14 panes of glass divided into groups of six shades and available in various thicknesses. SGG COOL-LITE K® can be stratified, toughened or hardened, and used in an insulating glazing or on SGG SPIDER GLASS® (structural glazing).

SAINT-GOBAIN VETRO ITALIA
Via Romagnoli 6, 20146 Milano
02.42.43.211 **F** 02.47.71.07.08
http: //www.saint-gobain.it

Una realizzazione chiavi in mano
Recentemente il Setificio Ratti ha deciso di spostare i propri uffici dal centro di Como a Guanzate; nell'area adiacente gli stabilimenti di produzione e lavorazione delle sete è sorta così la nuova sede, su progetto dell'architetto Luigi Caccia Dominioni. Come già era accaduto in passato, il progettista si è avvalso della collaborazione di Zecca Prefabbricati, alla quale è stata affidata la realizzazione dell'intero edificio. Tutto il complesso è un campionario di soluzioni tecniche studiate *ad hoc*: dalla struttura al rivestimento, sino al più piccolo dettaglio di finitura. La facciata è dominata da un motivo 'bugnato', desunto dagli edifici antichi ma reinterpretato nei materiali e nelle finiture, ottenuto con l'utilizzo del pannello PIZ (Pannelli Isolanti Zecca). Con identica finitura ma con materiale diverso sono stati costruiti i due corpi che ospitano le rampe di accesso, le scale e i locali accessori, nei quali sono stati impiegati elementi portanti appositamente studiati. Per la struttura prefabbricata dell'edificio, Zecca ha creato pilastri a sezione mista, circolare per il piano terra e rettangolare per il primo piano. Nell'insieme, un complesso davvero degno di nota.

A ready-for-use creation
Since the Ratti Silk Factory recently decided to move its offices from the center of Como to Guanzate, their new headquarters, designed by architect Luigi Caccia Dominioni, has gone up in the area adjacent to the plants where silk is produced and processed. As has already occurred in the past, the designer benefitted enormously from collaboration by Zecca Prefabbricati (prefabs), which was entrusted with the execution of the entire building. The whole complex is a sample collection of technical solutions researched for the specific job at hand – from structure to facing down to the tiniest finishing detail. The curtain wall is dominated by a 'rusticated' ashlar motif, borrowed from old buildings but reinterpreted in materials and finishes, and achieved through a use of the PIZ panel (Zecca Insulating Panels). Constructed with the same finish but a different material were two bodies, which play host to the access ramps, staircases and accessory premises, where support elements were used after being specifically researched for the purpose. For the prefabricated structure of the building, Zecca created pillars with a mixed cross-section – circular for the ground floor and rectangular for the first floor. A complex truly worthy of note, on the whole.

ZECCA PREFABBRICATI
Via dei Molini 22, 23010 Cosio Valtellino (Sondrio)
0342.60.60.60 **F** 0342.60.60.80
E-mail: zecca@zecca.com **http:**//www.zecca.com

Forster Thermfix® Vario
FORSTER THERMFIX® VARIO è un sistema di profili per facciate continue vetrate (nonché pareti divisorie e verande) a taglio termico (Classe 1), con guarnizioni a secco in pressione. La facciata ha una struttura portante a montante-traversa, formata da profilati in acciaio, tale da consentire la realizzazione di elementi prefabbricati che riducono al minimo i costi di trasporto e razionalizzano il lavoro. I profili esterni (da 45-60-75 mm) possono essere in acciaio nero, inox, zincato sendzimir o galvanizzato.

Forster Thermfix® Vario
FORSTER THERMFIX® VARIO is a system of profiles for glazed curtain walls (not to speak of wall dividers and verandas) with a thermal break (Class 1), and pressure dry weather stripping. The curtain wall has an upright-crosspiece support structure, made up of sections in steel such as to allow the creation of prefabricated elements, which slash transportation costs to a minimum and rationalize work to the maximum. Exterior profiles (measuring 45-60-76 mms) can be in black steel, stainless steel, galvanized sendzimir or galvanized.

FORSTER HERMANN FORSTER AG - AFG GROUP
Romanshornerstrasse 4, CH-9320 Arbon (Svizzera)
+41-71 - 44.74.141 **F** +41-71 - 44.74.478
E-mail: forster.rohe@afg.ch **http:**//www.forster.ch
DISTRIBUITO IN ITALIA DA: TU.BI.FER
Via Piani dei Resinelli 21, 22036 Erba (Como)
031.64.31.24 **F** 031.61.10.75
E-mail: tubifer@forster.it **http:**//www.forster.it

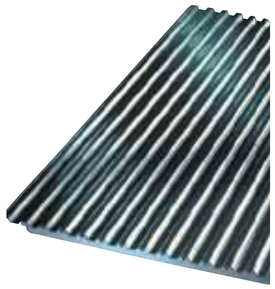
For
Eleganti, funzionali, sicure, rispondenti alle direttive comunitarie, le porte per garage Silvelox sono realizzate interamente in legno. Il battente (spessore 80 mm) è composto da un pannello sandwich a elementi modulari componibili in multistrato marino Okoumè, di per sé garanzia di resistenza e stabilità; la robustezza è affidata anche al telaio perimetrale in acciaio zincato. Qui è illustrato il modello FOR, caratterizzato dalla lavorazione a scanalature orizzontali, semplice e rigoroso, adatto a ogni tipo di soluzione, qui proposto in blu. Sistema di apertura auto-innalzante.

For
Elegant, functional, burglarproof and compliant with Community directives, doors for Silvelox garages are made entirely of wood. The side-hinged door (80 mm in thickness) consists of a sandwich panel with sectional modular elements in Okoumé marine plywood, which is a guarantee of resistance and stability in itself. The sturdiness of the item is assured by a perimetral frame in galvanized steel. Illustrated here is the FOR model, characterized by horizontal channel processing, which is simple and rigorous and suited to solutions of all types, offered here in blue. Self-raising opening system.

SILVELOX
Viale Venezia 37, 38050 Castelnuovo (Trento)
0461.75.35.00 **F** 0461.75.24.66
E-mail: silvelox@silvelox.com
http: //www.silvelox.com

Isocoveral GR13
Il pannello ISOCOVERAL G13 è formato da una lastra grecata in alluminio e da polistirene espanso sinterizzato autoestinguente (Classe 1 UNI 9174-9177), assemblati mediante collanti completamente atossici. Il pannello si adatta a tetti curvi con raggio superiore a 10 m senza alcuna operazione di curvatura in fabbrica. Appositi canali situati sotto le parti alte delle greche assicurano la ventilazione del pannello e contribuiscono allo smaltimento del calore estivo. Leggerezza (4 kg/mq circa), resistenza meccanica (il pannello è pedonabile) e la durabilità alla corrosione atmosferica sono le doti salienti di questo prodotto.

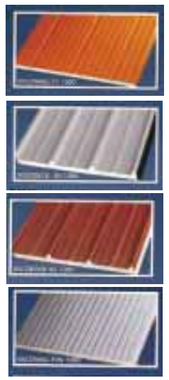
Isocoveral GR13
The ISOCOVERAL G13 panel is made up of a fretted sheet in aluminum and self-extinguishing sinterized polystyrene foam (Class 1 UNI 9174-9177), assembled by means of completely atoxic glues. The panel is suitable for curved rooves with a radius that is greater than 10 meters without applying any in-factory curving operation. Channels situated beneath the high parts of the Greek key design make sure the panel is ventilated and contribute to taking the sting out of the summer heat. Lightness (4 kgs/sq.m. roughly), mechanical resistance (the panel is trafficable) and durability to atmospheric corrosion are this product's outstanding assets.



COVERAL
Via Leonardo da Vinci 49, 20020 Lainate (Milano)
02.93.72.931 **F** 02.93.57.23.30

Pannelli per coperture e pareti
I pannelli coibentati prodotti da Sis.Co nascono da tecnologie all'avanguardia e da materiali di provata affidabilità. Quelli qui illustrati sono destinati alla costruzione di pareti e coperture. I supporti metallici, opportunamente nervati, sono realizzati in acciaio zincato sistema Sendzimir (Norme UNI EN 10147), in acciaio zincato preverniciato con vernici a base di resine poliestere, oppure in alluminio preverniciato 99,5 o lega 3103. Le parti metalliche racchiudono uno strato isolante in schiuma poliuretanica rigida autoestinguente, il cui spessore varia in funzione del coefficiente di trasmissione termica richiesto.

Panels for rooves and walls
Insulating panels produced by Sis.Co are born of avantgarde technologies and materials whose reliability has passed the acid test. The ones illustrated here are tailored to the construction of walls and rooves. Metal supports, appropriately ribbed, are made of Sendzimir system galvanized steel (UNI EN 10147 Norms), galvanized steel pre-painted with polyester-resin-based paints, or in 99,5 pre-painted aluminum or 3103 alloy. Metal parts close off an insulating layer in self-extinguishing rigid polyurethanic foam, whose thickness varies on the basis of the thermal transmission coefficient required.



SIS.CO SISTEMI E COMPONENTI
Zona Industriale di Cimafava
29013 Carpaneto Piacentino (Piacenza)
0523.85.38.11 **F** 0523.85.97.28
E-mail: sisco@sis-co.it

Plakfort®
Edilfibro ha inventato un sistema di rinforzo per le proprie lastre in fibrocemento ecologico che rappresenta un grande progresso in campo antinfortunistico. Con PLAKFORT® vengono inseriti nella massa delle lastre, in corrispondenza di ogni canale di ondulazione, filati di rinforzo in materiale sintetico di altissima tecnologia, in grado di trattenere i corpi causa della rottura. Edilfibro aderisce ad Assobeton - Associazione Nazionale Industrie Manufatti Cementizi, la cui attività si è recentemente incentrata sul risanamento delle coperture contenenti amianto (per informazioni: Numero verde 800-760220).

Plakfort®
Edilfibro has invented a reinforcement system for its sheets in ecological cement fiber, which is a huge stride forward in the field of accident prevention. With PLAKFORT®, reinforcing yarns in a synthetic material, keynoted to an astronomical technological level and capable of holding in check bodies that cause breakage, are inserted into the mass of the sheets, in the vicinity of each corrugated channel. Edilfibro belongs to Assobeton – the National Association of Cement Manufactured Goods Industries, whose activity has recently been focussed on the reconstruction of rooves containing asbestos. (For information: Green Number 800-760220).

EDILFIBRO
S.S. n.10 - Km 164,700 - 27040 Arena Po (Pavia)
0385.27.23.33 **F** 0385.27.23.11
E-mail: edilfibro@edilfibro.it **http:** //www.

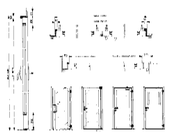
Sipario
I portoni a più ante a impacco laterale (a libro) della serie SIPARIO sono destinati agli edifici industriali e possono essere utilizzati anche per luci molto ampie. Le ante sono costituite da pannelli autoportanti Bremet, in acciaio zincato e preverniciato, coibentati con schiuma poliuretanica (spessore 50 mm, densità 40 kg/mc) e rinforzati da un telaio interno che assicura il solido fissaggio delle cerniere e degli accessori. I portoni SIPARIO, disponibili in numerosi colori RAL con finitura "goffrato stucco", possono essere motorizzati, dotati di oblò, griglie di aerazione e di passaggi pedonali. Sono conformi alle norme antinfortunistiche.

Sipario
Entrance doors with several folding side leaves from the SIPARIO (theatrical curtain) series are made for industrial buildings and can also be used for very wide spans. The leaves are made up of Bremet free-standing panels, in galvanized and pre-painted steel, insulated with polyurethanic foam (thickness: 50 mm, density: 40 kgs/sq.m.) and reinforced by an inner frame that assures the solid anchorage of hinges and accessories. SIPARIO entrance doors, which come in numerous RAL shades with a "stucco embossed" finish, can be motorized and equipped with portholes, ventilating grills and pedestrian passageways. They comply with norms governing accident prevention.

BREMET - BREVETTI METECNO
Località Istrago, 33097 Spilimbergo (Pordenone)
0427.59.13.11 **F** 0427.59.14.50
E-mail: info@bremet.com **http:**// www.bremet.com

Porte tagliafuoco vetrate
Adottando una porta tagliafuoco vetrata si ottempera a due necessità non sempre compatibili: il perfetto inserimento di un componente architettonico su strutture che richiedano funzionalità estetica e prestigio, e l'esigenza di una piena rispondenza alle norme di sicurezza antincendio. La società Officine Brevetti Sisti propone porte (REI 60 UNI 9723) disponibili in quattro versioni base, suscettibili di numerose varianti (qui ne è illustrata una di particolare pregio). I telai, le cerniere, i cristalli stratificati, le finiture e gli accessori sono studiati per garantire affidabilità e risposte a qualsiasi esigenza estetica.

Glazed fireproof doors
When a glazed fireproof door is used, two necessities, that are not always compatible, are taken care of – the flawless insertion of an architectonic component into structures calling for aesthetic functionalism and prestige, and the need for full compliance with fire-fighting safety norms. The Officine Brevetti Sisti Company offers doors (REI 60 UNI 9723) that come in four basic versions, which are amenable to the creation of numerous variants (illustrated here is one of particularly high quality). Frames, hinges, stratified plate glass panes, finishes and accessories are researched to guarantee reliability and the right responses to any aesthetic need.



OFFICINE BREVETTI SISTI
Nuova Rivoltana, 22060 Liscate (Milano)
02.95.87.125 **F** 02.95.35.01.44

Moon
Da dieci anni Nice costruisce dispositivi facili da usare e da installare, amichevoli, dal disegno funzionale, che hanno aperto la strada a una nuova idea di prodotti per l'automazione di cancelli e portoni. La serie MOON, qui proposta, ne costituisce uno degli esempi più recenti. La linea comprende fotocellule, selettori a chiave, lettori di prossimità con transponder, sistema di controllo accessi. Le linee e i materiali sono, come sempre, azzeccati.

Moon
Nice has been constructing devices for the past ten years that are easy to use and install, user-friendly, distinguished for their functional design and have opened the door to a new idea of products for automating gates and entrance doors. The MOON series, offered here, constitutes one of the company's latest examples. The line embraces photoelectric cells, key selectors, transponder proximity readers and an access control system. Lines and materials are right on the mark, as always.

NICE
Via Pezza Alta 13, Z.I. Rustignè, 31046 Oderzo (TV)
0422.85.38.38 **F** 0422.85.35.85
E-mail: info@niceforyou.com
http:// www.niceforyou.com

Wood Line: Disegni Speciali
Con il modello DISEGNO SPECIALI è possibile scegliere un disegno *ad hoc* in base al quale realizzare il manto esterno del portone. Si tratta di un portone sezionale in legno con tutte le caratteristiche tecniche e la qualità dei portoni della serie WOOD LINE, il cui manto esterno viene fresato secondo il disegno scelto dal cliente. In questo modo è possibile abbinare il portone da garage allo stile dell'abitazione, adottando un disegno che sia in armonia con gli altri componenti edilizi. I portoni WOOD LINE hanno apertura verso l'alto e sono costituiti da pannelli (spessore 45 mm) interamente in legno multistrato di Okoumè.

Wood Line: Special designs
It's possible, with the SPECIAL DESIGNS model, to choose a targeted design, on the basis of which the outer mantle of the entrance door can be created. It's a sectional entrance door in wood with the technical characteristics and quality of entrance doors from the WOOD LINE series, whose outer mantle is milled according to the design chosen by the customer. It is possible, in this way, to combine the garage entrance door with the style of the habitation, i.e. by using a design that's in harmony with the other building components in the picture. WOOD LINE entrance doors open upward and consist of panels (thickness: 45 mm) entirely made of Okoumé plywood.

BREDA® SISTEMI INDUSTRIALI
Via Sequals 17/b, Istrago di Spilimbergo (PN)
0427.50.040 **F** 0427.50.180
E-mail: breda@bredasys.com
http: //www.bredasys.com

Security Speed 2000
Il maniglione antipanico SECURITY SPEED 2000 garantisce la massima sicurezza contro l'intrusione. Al suo interno raggruppa più funzioni ed è applicabile su tutte le porte (anche a doppio battente). SECURITY SPEED 2000 offre la possibilità di apertura con chiave dall'esterno (nel qual caso la porta diventa a tutti gli effetti un ingresso secondario) ed è composto da un maniglione con tre perni di acciaio (Ø 18 mm), da un blocco elettromagnetico posto solo sulla movimentazione della barra, e da microinterruttori posizionati su tutte le manovre (apertura a chiave, rotazione maniglia, pressione barra).

Security Speed 2000
The SECURITY SPEED 2000 panic-exit pull handle guarantees the ultimate in safety against break-ins. Inside it are several functions, and it can be applied to doors of all types (even the dual-side-hinged type). SECURITY SPEED 2000 offers the user the option of opening it with a key from the outside (in which case the door becomes, to all intents and purposes, a secondary entrance) and consists of a panic-exit pull handle with three steel pins (Ø 18 mm), an electromagnetic block placed only on the bar movement area and microswitches positioned on all the maneuvers (opening with a key, handle rotation and bar pressure).

IDEALSTRUTTURE SECURITY SYSTEMS
Via Curiel 5/7, 20017 Mazzo di Rho (Milano
02.93.90.04.08 **F** 02.93.90.06.06

Panicblock
Le porte di emergenza devono aprirsi facilmente dall'interno in caso di necessità, ma non devono diventare una facile via d'ingresso per i malintenzionati. Il sistema PANICBLOCK è pensato per privilegiare l'evacuazione scoraggiando l'uso indebito delle porte di emergenza. Premendo il maniglione antipanico si lancia il segnale alla centralina che determina l'allarme incendio ottico/acustico e sgancia l'elettroblocco magnetico anticalca, con un ritardo regolabile da 1 a 20 secondi, durante il quale il servizio di sorveglianza interviene confermando lo sblocco oppure, accertato l'abuso, sventando l'apertura della porta.

Panicblock
Emergency doors must open easily from the inside, when the need arises, but should not provide easy access from the outside for crooks. The PANICBLOCK system was conceived to favour evacuation of the premises while discouraging improper use of emergency doors. When the panic-exit handle is pushed down, a signal is sent to the switchboard, which kicks off the optical/acoustic fire alarm and releases the anti-pressure magnetic electro-block, with a delay that can be adjusted from 1 to 20 seconds, during which the surveillance service intervenes by confirming the release or, having discovered the abuse, keeping the door from opening.

TECNODIMENSIONE
Via Forze Armate 260, 20152 Milano
02.48.91.09.15 **F** 02.45.63.868

Topaco
Magniplast è specialista nella produzione di laminati traslucidi in vetroresina (poliestere rinforzato con fibra di vetro), proposti in una vasta gamma di tipologie. Qui sono illustrate le lastre TOPACO, opache, disponibili in numerose varianti; esse sono a base di vetroresina e di un insieme di particolari componenti ottenuti su formulazione propria. Il materiale conferisce alle lastre leggerezza, stabilità dimensionale, maneggevolezza, resistenza meccanica, resistenza alle intemperie e alla corrosione, caratteristiche che le rendono idonee a molteplici impieghi (coperture, rivestimenti, pensiline ecc.).

Topaco
Magniplast specializes in the production of translucent laminates in polyester reinforced with fiber glass, being offered in a vast spectrum of types. Illustrated here are opaque TOPACO sheets, which come in numerous variants, all of which have a fiberglass-reinforced polyester base and feature a group of special components achieved as a result of specific formulas. The material gives the sheets lightness, dimensional stability, manageability, mechanical resistance and resistance to inclement weather and corrosion, characteristics that make it suitable for many different uses (rooves, facings, cantilever rooves etc.).

MAGNIPLAST
Via B. Buozzi 4, P.O.Box 81, 20047 Brugherio (MI)
039.88.00.51 **F** 039.88.47.18

Hörmann EcoMatic®
Applicabile a porte per garage Hörmann (o di altra produzione ma di pari tecnologia) basculanti e sezionali, la motorizzazione HÖRMANN ECOMATIC® è un sistema intelligente che ingloba mille miliardi di codici di sicurezza. Il telecomando è già codificato in stabilimento e serve per aprire il portone e, a richiesta, anche per accendere l'illuminazione esterna o un altro dispositivo. All'apertura del portone entra in azione all'interno del garage un faretto collocato sulla motorizzazione stessa, che rimane acceso per tre minuti, consentendo di entrare in tutta sicurezza. Il portone può essere aperto anche mediante tasti a codice.

Hörmann EcoMatic®
Applicable to Hörmann counterpoised and sectional garage doors (or other products featuring the same kind of technology), HÖRMANN ECOMATIC® motorization is a smart system that incorporates one thousand billion security codes. The remote control is codified in-factory and is used not only for opening the entrance door, but also, by request, for turning on the outer lighting system or another device. When the entrance door opens, a spot located on the motorization apparatus goes into action inside the garage, remaining lit for three minutes and allowing the user to enter the garage in perfect safety. The entrance door can also be opened by means of code keys.

HÖRMANN ITALIA
P.O. Box 607, 38100 Trento
Sede Amm.: Via G. Di Vittorio 62,38015 Lavis (TN)
0461.24.01.01 **F** 0461.24.15.57
E-mail: info@hormann.it

Jakob® Inox Line per le facciate verdi
Le facciate verdi accrescono il benessere degli edifici e dei loro abitanti (e non c'è bruttura che una pianta non possa nascondere…). Il sistema Jakob® Inox Line fornisce elementi di facile montaggio, realizzati in acciaio inossidabile V4A di prima qualità che consentono di realizzare sostegni atti a realizzare dei veri e propri giardini verticali. Oltre a essere ecologica e utile, la copertura verde delle facciate crea effetti suggestivi, che le nuove conoscenze botaniche associate ai moderni sistemi di supporto, estetici e funzionali, possono trasformare in risultati personalizzati, adatti alle più complesse volumetrie. Il giardino verticale contribuisce a climatizzare gli spazi interni, protegge le facciate e provvede alla loro aerazione, rivalorizza strutture esistenti, in ultima analisi accresce i polmoni verdi delle zone urbane. Nel catalogo Jakob si trovano soluzioni per ogni esigenza e per ogni tipo di pianta rampicante – da quella con ventose a quelle con aculei (da scegliere in base alla zona climatica in cui sorge l'edificio) – da cui deriveranno i tipi di fune, supporto e distanziatore da adottare.

Jakob® Inox Line for green curtain walls
Green curtain walls increment the well-being of buildings and their tenants. The Jakob® Inox Line supplies elements that are easy to assemble. Made of top quality V4A stainless steel, they allow the user to create supports capable of giving birth to honest-to-goodness vertical gardens. In addition to being ecological and useful, green covers for facades create evocative effects, which new botanical concepts, associated with modern, aesthetic and functional support systems, can change into customized results, suitable for the most complex geometries. The vertical garden contributes toward air-conditioning interior spaces, protects facades and provides for their ventilation, while making the most of the existing structures. In the last analysis, it constitutes a vital addition to the green lungs of urban areas. In the Jakob catalogue you can find solutions for every need and every type of climbing plant – from those with suction cups to ones with prickles – from which the types of cable, support and spacer to be used will be derived.

Jakob AG Drahtseilfabrik
CH-3555 Trubschachen (Svizzera)
http: //www.jakob-inoxline.ch
in Italia: Jakob Srl
Via Alessandro Volta 42, 22070 Veniano (Como)
031.97.00.17 **F** 031.97.05.21

Tappeti tecnici per ingressi
I tappeti tecnici per ingressi Emco non trattengono lo sporco, resistono alle forti sollecitazioni e non assorbono umidità, lasciando cadere tra gli interstizi la sporcizia (polvere, sassolini ecc.). Il visitatore non porterà all'interno lo sporco delle proprie scarpe e neppure quello di colui che l'ha preceduto. I tappeti sono realizzati con doghe di alluminio collegate tra loro mediante un cavo in acciaio inox e distanziate (5 mm) con elementi di gomma dura. Sulla parte superiore delle doghe viene applicata la striscia/tappeto in vari materiali, da scegliere (o comporre) secondo necessità (assorbenti, raschianti, spazzole o gomma).

Technical carpets for entrances
Emco technical carpets for entrances do not hold onto dirt, fend off heavy stresses and will not absorb humidity, allowing dirt (dust, stones etc.) to fall between the interstices. The visitor will not bring the dirt on his shoes with him into the interior of buildings, nor will he bring along that of the person who preceded him. Carpets are made of aluminum staves, tied together with a cable in stainless steel and spaced (5 mm) with elements of hard rubber. Applied to the upper part of the staves is the strip/carpet in various materials, to be chosen (or composed) according to need (absorbent materials, scrapers, brushes or rubber).

Emco - Erwin Müller Gruppe Lingen
Postfach 1860, D-49803 Lingen (Germania)
E-mail: emco@eure.de **http:** //www.emco.de
Distribuito in Italia da : Giaretta® Italia
Viale Europa 22, 36020 Pove di Grappa (Vicenza)
0424.80.83.41 **F** 0424.80.87.55
E-mail: info@giarettaitalia.it

Impianti One Off
Tra i fornitori di ascensori, Tecno si distingue per la particolare versatilità delle sue proposte, tra le quali non mancherà la soluzione adatta ai contesti più difficili. Per esempio, con gli impianti della linea One Off è possibile installare ascensori in edifici storici – con vani scala angusti o il cui pregio ha bisogno di soluzioni estetiche particolarmente curate – oppure creare un vano ascensore esterno all'edificio, come nelle situazioni qui illustrate. Accorgimenti tecnici e finiture sono studiati caso per caso.

One Off systems
Tecno stands head and shoulders above other elevator suppliers for the unique versatility of their offerings, among which the solution best suited to the most difficult surroundings is never lacking. For example, it's possible, with systems from the One Off line, to install elevators in very old buildings – with narrow stairwells or others whose high aesthetic value makes necessary particularly painstaking solutions – or to create an elevator shaft on the outside of the building, as in the situations illustrated here. Technical stratagems and finishes are worked out, project by project.

Tecno
Via F. Bandiera 12, 20016 Pero (Milano)
02.33.90.285 **F** 02.33.90.651

Metraltech
Metraltech è un sistema di serramenti brevettato (ideato dall'architetto Antonio Galeano), per finestre e facciate continue, che permette di unire a secco elementi in cotto trafilato con profili estrusi di alluminio. Le parti in cotto sono unite al telaio fisso del serramento lungo la superficie rivolta all'esterno, occultando il profilo in alluminio. Il sistema nasce dalla collaborazione tra Metra e Sannini, le quali hanno messo a frutto le rispettive capacità nella lavorazione dell'alluminio e del cotto imprunetino, per dare vita a un prodotto innovativo, che esalta le qualità dei due materiali senza snaturarne le potenzialità tecnico produttive.

Metraltech
Metraltech, a patented system of door and window frames (ideated by architect Antonio Galeano), for windows and curtain walls, makes it possible to join dry elements in extruded fired brick with profiles in aluminum extrusion. The parts in fired brick are joined to the fixed frame of the window along the surface facing toward the exterior, thus concealing its profile in aluminum. The system was born of collaboration between Metra and Sannini, which put to good use their respective skills in processing aluminum and Impruneta fired brick, thus breathing life into an innovative product and enhancing the quality of both materials without perverting the true nature of their productive technical potential.

Antonio Galeano Progettista *Designer*
Sannini Impruneta
Via Prov.le Chiantigiana 135, 50023 Impruneta (FI)
055.20.70.76 **F** 055.20.70.21
E-mail: info@sannini.it **http:** //www.sannini.it
Metra
Via Provinciale Stacca 1, 25050 Rodengo Saiano (BS)
030.68.191 **F** 030.68.19.991
E-mail: industry@metra.it **http:** //www.metra.it

Hidden Gate
Le barriere per il controllo degli accessi pedonali costituiscono il cuore della produzione Gunnebo Italdis. Le barriere posseggono indubbie qualità per quanto riguarda prestazioni e design. I nuovi varchi Hidden Gate, qui illustrati, sono più compatti e ancora più eleganti, grazie all'utilizzo di materiali innovativi, che conferiscono all'insieme leggerezza e luminosità, pur mantenendo tutte le caratteristiche che una barriera per il controllo degli accessi deve avere. Particolarmente interessante il modello con ante a ventaglio, mentre i modelli con doppi pannelli di vetro, alti o bassi, garantiscono elevata capacità di flusso e controllo.

Hidden Gate
Barriers for the control of pedestrian accesses constitute the heart of Gunnebo Italdis product lines. The barriers vaunt qualities that are beyond question, as far as performance and design are concerned. The new Hidden Gate openings, illustrated here, are more compact and even more elegant, thanks to the use of innovative materials, which give the whole lightness and luminosity, while keeping intact all the characteristics that a barrier for governing accesses should have. Particularly intriguing is a model with fan-shaped wings, while models with double panels in glass, either high or low, guarantee high flow and control expertise.

Gunnebo Italdis
Via A. Volta 15, 38015 Lavis (Trento)
0461.24.03.57 **F** 0461.24.65.23
Uff. Vendite: Via Torri Bianche 9, 20059 Vimercate (MI)
039.68.59.11 **F** 039.68.59.524
E-mail: informa@italdis.com
http://www.gunneboitaldis.com

Itinerario *Itinerary 167*

Cereghini e Lecco

La scelta delle opere di Mario Cereghini per questo itinerario è riferita all'ambito della cultura architettonica relativa alla prima metà del secolo. Diventa quindi l'occasione per una rilettura più completa e meno tendenziosa delle reali vicende progettuali connesse all'epopea razionalista che in Italia ha interessato anche centri intermedi come Lecco, rispetto alle grandi aree urbane dell'Italia settentrionale. Se un dato storico e consolidato può essere indicato per il contesto lecchese fino agli anni'30, questo è proprio il legame costante tra l'iniziativa produttiva e quella di infrastrutturazione della città; legame che ha guidato la costruzione dell'area urbana in quegli anni pur in una non mai definita scelta tra città produttiva e città turistica. E' in questo fecondo contesto che svolge la sua attività Mario Cereghini che aderisce giovanissimo agli ideali del razionalismo, con frequenti contatti di amicizia e di lavoro con il gruppo "comasco". Un'attività professionale strettamente legata alle condizioni culturali e produttive del contesto e sensibile ai grandi temi proposti dal regime e dalla committenza borghese. Architetture queste di Cereghini a Lecco degli anni '30, come d'altronde altre dell'area Milanese –Comasca, che testimoniano la presenza di una via sperimentale all'interno del Razionalismo, tesa alla ricerca del "bello", della purezza delle forme, delle regole dell'armonia, ma anche di un preciso ruolo per l'architettura all'interno dello specifico polo della tradizione. La conoscenza tecnica e la sensibilità nell'uso dei materiali che hanno contraddistinto l'opera di Cereghini ne sosterranno il linguaggio anche dopo l'inevitabile caduta del Movimento nel dopoguerra nella sua personale ricerca sulle architetture "alpine".

Massimo Dell'Oro

Foto: Archivio Cereghini e Giulia Torregrossa.
Progetti non compresi nell'itinerario: Casa Montagnola a Madesimo (SO),1930; Scuola elementare a Prata Camportaccio (SO),1935; Casetta a Cesello Brianza, 1935; Albergo Conchiglia a Madesimo (SO), 1945; Ingresso Parco Valentino ai Piani Resinelli (LC), 1960; Igloo Ferrario sulla Grigna Meridionale, 1966.
Bibliografia generale: Casabella, giugno 1933; A.Pica, Nuova architettura italiana, Hoepli, Milano, 1936; Architettura, dicembre 1936; Architettura, aprile 1937; Domus, aprile 1938; M.Cereghini,Architetture 1929-1939, Giani, Lecco,1939; Architettura, aprile 1939; A.Pica, Architettura moderna in Italia, Hoepli, Milano, 1941; A.Sartoris, Gli elementi dell'architettura funzionale, Hoepli , Milano, 1941; S.Danesi, L.Patetta, Il razionalismo e l'Architettura in Italia durante il fascismo, Electa, Milano 1976; AA.VV., Mario Cereghini architetto, Stefanoni, Lecco,1987.

Cereghini and Lecco

Mario Cereghini's works selected for this itinerary fall within the architectural culture of the first half of the twentieth century. Hence, it offers an opportunity for a more complete and less biased rereading of the real architectural events linked to the epic deeds of Italian Rationalism. After all, it also concerned medium-sized towns, such as Lecco, on Lake Como, not just the big cities of northern Italy.There is one certain historic fact related to the Lecco context until the 1930s: the constant connection between manufacturing and completing the place's infrastructures. This link steered the building of the urban area during that period, though a definite choice between an industrial and tourist city never was made. Mario Cereghini worked in this fertile milieu; he embraced Rationalism's ideas as a very young man, having frequent encounters for friendship and work with the "Como" group. His career was closely tied to the cultural and production conditions of the context and sensitive to the grand themes proposed by the Fascist regime and the bourgeois clients.
These 1930s Lecco buildings by Cereghini, like others in the Milan-Como area, testify to the presence of an experimental path within Rationalism. It sought "beauty," pure forms and the rules of harmony, but it also demanded a precise role for architecture within tradition. The technical knowledge and sensitive use of materials always were an outstanding trait of Cereghini's works; they supported its language even after the Movement inevitably faded. When the war ended, they backed his personal investigation of "Alpine" architecture.

Massimo Dell'Oro

Photography: Cereghini Archives and Giulia Torregrossa
Schemes not included in the itinerary: Montagnola House, Madesimo (Sondrio), 1930; Prata Camportaccio Elementary School (Sondrio), 1935; Small Home in Cesello Brianza, 1935; Conchiglia Hotel, Madesimo (Sondrio), 1945; Valentine Park Entrance, Piani Resinelli (Lecco), 1960; Ferrario Igloo on Mount Grigna Meridionale, 1966.
Bibliography: Casabella, June 1933; A. Pica, Nuova architettura italiana, Hoepli, Milan, 1936; Architettura, December 1936; Architettura, April 1937; Domus, April 1938; M. Cereghini, Architetture 1929-1939, Giani, Lecco, 1939; Architettura, April 1939; A. Pica, Architettura moderna in Italia, Hoepli, Milan, 1941; A. Sartoris, Gli elementi dell'architettura funzionale, Hoepli, Milan, 1941; S. Danesi and L. Patetta, Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo, Electa, Milan, 1976; Mario Cereghini architetto, Stefanoni, Lecco, 1987.

Mario Cereghini nasce a Lecco nel 1903. Compie studi artistici a Bergamo e si laurea al Politecnico di Milano nel 1928. Aderisce al Movimento Italiano per l'architettura Razionale nel gruppo milanese. Nel 1930 è tra i fondatori del gruppo comasco del MIAR e fa parte della redazione di riviste quali Quadrante e Rassegna di Architettura.
Assume la carica di Vice Podestà di Lecco,collabora e partecipa a diverse mostre di architettura sia in Italia che all'estero.
La sua vena creativa lo porta ad esprimersi anche attraverso opere di pittura e di grafica spesso surreali e contraddistinte da vena umoristica.
Negli anni quaranta si impegna nella pubblicazione di alcuni testi sul paesaggio e le immagini della sua città e successivamente sulle architetture alpine.
Volontario di guerra,ufficiale degli alpini,partecipa alle campagne di Albania e di Russia.
Nel 1958 viene invitato a ricoprire la carica di primo presidente dell'Ordine degli architetti della provincia di Como, carica che conserverà per otto anni consecutivi.
Muore improvvisamente a Madesimo nel 1966.

Mario Cereghini was born in Lecco in 1903. He studied art in Bergamo and graduated from the Milan Polytechnic in 1928. The architect joined the Milanese Group of the Italian Movement for Rational Architecture. In 1930 he was one of the founders of the Como Group of the MIAR and was on the editorial staff of journals like Quadrante and Rassegna di Architettura.
Cereghini was Vice Podesta of Lecco; he collaborated and took part in various architectural shows in Italy and abroad.
His creative talent led the artist to paint and create graphic designs, as well; often they were Surrealistic and funny.
During the 1940s he published some books on the landscape and the images of his hometown; subsequently, he wrote on Alpine architecture.
Careghini volunteered for the Alpine Troops; as an officer, he fought in Albania and Russia.
In 1958 he was asked to become the first president of the Architects' Institute of the province of Como; he held this office for eight straight years.
Death came suddenly in 1966 in Madesimo.

1

1925/1926

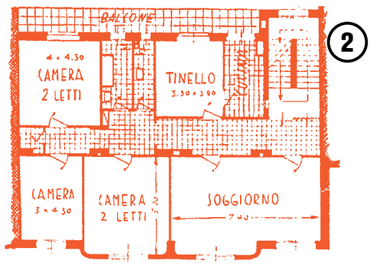
Villa al Seminario
con Ing. Banfi

Ancora studente Cereghini collabora con l'ing. Banfi all'edificazione della villa paterna, attualmente occupata dai missionari del PIME, che hanno operato nel tempo successivi ampliamenti.
La composizione ed i materiali risentono di diversi influssi legati al Neoromanico ed al Medioevalismo.

Seminary House
with Banfi

While still a student Cereghini worked with the engineer Banfi at the construction of the family home. It is currently occupied by the PIME missionaries, who have carried out various extensions, over time.
The composition and materials exhibit diverse influences linked to the Neoromanesque and Medievalism.

via Monte Sabotino, 1



2

1930

Pastificio Corti a Pescarenico
con Ing. Todeschini

E' la prima opera, seppur in collaborazione con l'Ing. Todeschini, del giovane architetto, che denuncia già alcune tematiche del Movimento Razionalista.
La semplicità dei volumi, lo sfalsamento centrale, la terrazza-giardino, definiscono una distribuzione che prevede un laboratorio al piano terra e due residenze ai piani superiori.

Corti Pasta Plant, Pescarenico
with Todeschini

This was the first work of the young architect, albeit with the engineer Todeschini as a collaborator; it already manifests some themes of the Rationalist Movement. The plain massing, the staggered center and the terrace garden define the layout comprising a ground floor workshop and two upper-story apartments.

Rassegna di Architettura, 1993

località Pescarenico
corso Martiri, 93

3

1931/1932

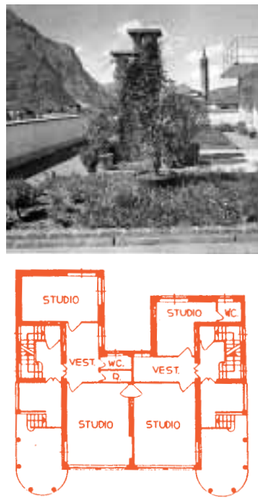
Casa per abitazione e uffici in via Cairoli

Casa d'abitazione e studio professionale dello stesso architetto, dove Cereghini affronta il tema della strada corridore rovesciandone l'usuale schema, portando il giardino lungo la centrale via Cairoli con l'arretramento del corpo di fabbrica.
L'elegante e controllato volume rivela le felici sperimentazioni sui temi tipici del Movimento Moderno: la caratteristica attenzione ai serramenti della parte centrale ordinata dai due bow-window laterali retti su alti pilotis, il controllo della luce e la costruzione di una terrazza-giardino sulla copertura con uno spazio per il gioco dei bimbi.
La distribuzione interna è risolta con due blocchi scale che servono al piano terreno gli uffici ed agli altri piani i due appartamenti.

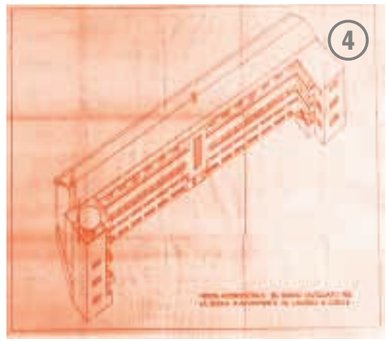
Apartment house and offices on via Cairoli

In this construction containing apartments and the architect's office Cereghini addressed the problem of the narrow street, inverting the usual scheme. The garden faces via Cairoli, a central thoroughfare, and the building is set back.
The elegant, controlled volume reveals the felicitous experimentation with the typical themes of the Modern Movement: the characteristic attention paid to the middle doors and windows, framed by two bay-windows carried by high pilotis; the control of the daylight and the construction of a terrace garden on the canopy of one of the children's playgrounds.
The interior layout features two staircases leading to the ground level offices and the two upper-floor apartments.

Architettura, aprile 1937



via Cairoli, 25



4

1931

Progetto di Concorso di Scuola Avviamento al Lavoro
con Ing. Todeschini

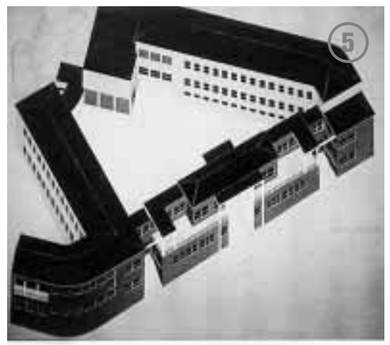
Il progetto di concorso in collaborazione con l'Ing. Todeschini evidenzia uno schema lineare con una interessante risoluzione terminale d'angolo in altezza.
Gli elementi in definizione delle facciate, i balconi pieni, le fasce orizzontali ed una chiara ed ordinata partizione delle aperture richiamano alcune architetture centroeuropee di Ludwig Hilberseimer.

Competition entry for a training school
with Todeschini

The competition submission, devised with the collaboration of the engineer Todeschini, manifests a linear layout with an interesting treatment of the corner's crown. The facade elements, the solid balconies, the horizontal bands, plus the clear and orderly rhythm of the openings are reminiscent of some Central European structures by Ludwig Hilberseimer.

La Casa Bella, 1931

via Rivolta



5

1932

Progetto al Concorso nazionale per una scuola elementare al Rione Malpensata (ora Damiano Chiesa)
con G. Terragni

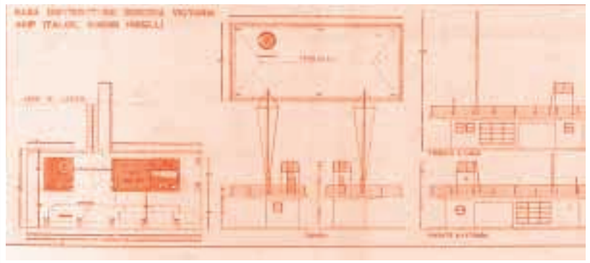
Progetto di concorso – III premio – svolto in collaborazione con Giuseppe Terragni.
E' un impianto a blocco chiuso di notevoli dimensioni che definisce il perimetro dell'isolato. Malgrado l'articolato blocco della facciata principale sulla via Resinelli i vari corpi della composizione sembrano non riuscire a definire alcun elemento particolare della tipologia scolastica.

National competition entry for an elementary school in the Malpensata district (now Damiano Chiesa)
with G. Terragni

Generated with Giuseppe Terragni, this design won third prize. The huge enclosed block plan defines the city block's perimeter. Despite the articulated main facade on via Resinelli, it seems that the composition's various units are unable to define any special school typology feature.

Architettura, giugno 1993

largo Montenero



6

1933

Chiosco per rifornimento auto

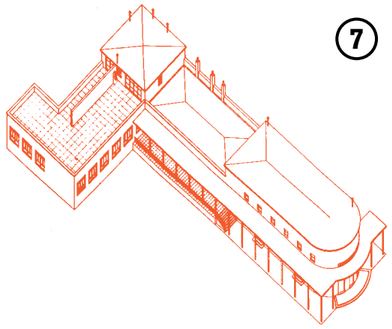
Uno dei temi di interesse in questo progetto è senz'altro quello dei rapporti volumetrici tra muratura e sbalzi di copertura, malgrado la ridotta dimensione della "palazzina di servizio".
L'altro, evidente, è quello con la riva e le acque del lago, da cui l'immaginario nautico degli elementi architettonici scelti: i parapetti tubolari, la torretta, il pennone.
Particolarmente felice risulta nella scelta dei materiali l'uso dell'intonaco colorato e delle ampie superfici vetrate.

Filling station

One of this design's engrossing traits undoubtedly is the volumetric relationship between the masonry and the projecting canopy, despite the smallish service station unit.
The other obvious attraction is how it relates to the lakeshore and the lake itself; the chosen architectural elements are inspired by this nautical source: tubular parapets, the tower and the flagstaff.
Concerning the materials, the use of colored stucco and the ample glazing are particularly successful.

Architettura, dicembre 1936

lungo Lario IV Novembre



7

1933

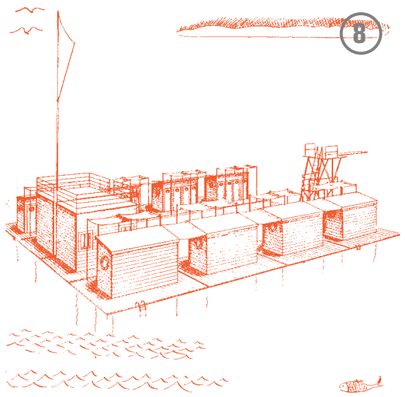
Asilo a Bellano

Nella pianta dell'Asilo l'architetto ha dato un notevole sviluppo ai locali pubblici mentre le aule sono orientate a mezzogiorno scandite dalle regolari vetrate. L'architettura è definita dall'espressività di ciascun materiale.
Il progetto originario prevedeva un ulteriore piano superiore mai eseguito su di un lato del fabbricato.

Bellano Kindergarten

The architect's plan allowed a great deal of space for the public rooms, while the south-facing classrooms feature regular window spacing. The building is defined by the expressiveness of each material.
The original design envisioned another level at the top on one side of the construction.

BELLANO (LC)
via Martiri Libertà, 18



8

1934

Studi per il Lido Canottieri di Lecco

Incaricato di studiare una soluzione che riorganizzasse l'ampliamento delle strutture della Società Canottieri di Lecco, Cereghini ne prevede un prolungamento nelle acque del lago con un lido natante realizzato da una struttura in legno semplice ma ironicamente caratterizzata.

Studies for the Lecco Rowing Club

Commissioned to study a way to reorganize the Lecco Rowing Club facilities extension, Cereghini envisaged projecting a floating dock; to be made simply of wood, it had ironic traits.

via Nullo, 2

9

1933

Casa Fratelli Bonacina

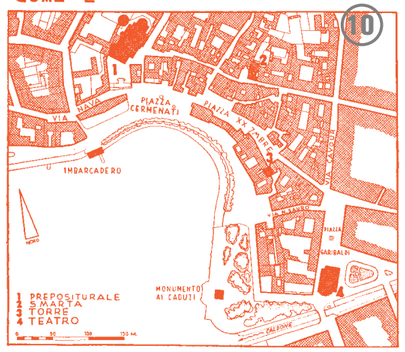
Casa d'abitazione per appartamenti collocata in una particolare condizione "interna" al lotto. Si richiama ai criteri "moderni" di ricerca del miglior soleggiamento.
La definizione stessa degli spazi di servizio nel piano a pilotis e di quelli privati degli alloggi, che si prolungano sulla copertura-giardino, testimonia la continuità con le esperienze del Movimento Moderno.
Intonaco colorato per le parti piene; i tagli orizzontali delle ampie finestre e le tesserine a mosaico che rivestono la zona porticata a pilotis dell'ingresso riprendono il vocabolario formale consueto dell'architetto.

Fratelli Bonacina Apartment Block

This apartment building stands in an unusual "internal" position on the lot. Its "modern" criteria seek the best exposure to the sun.
The very definition of the service spaces on the pilotis level and the private ones for the apartments (extending on the roof terrace) testify to the continuity with the Modern Movement.
The solid portions have colored stucco. The horizontal gashes of the large windows and the mosaics cladding the pilotis entrance arcade echo the architect's habitual formal vocabulary.

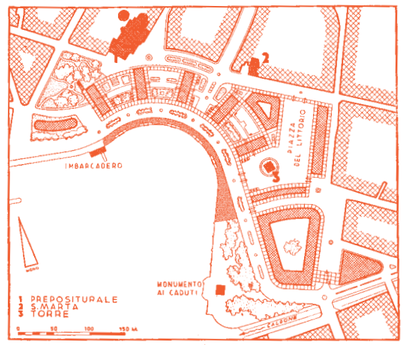
località Castello
corso Matteotti, 55

COME E'



10

COME SARA'



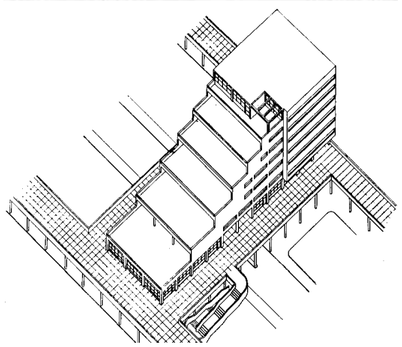
1937

Studio per il nuovo Centro di Lecco

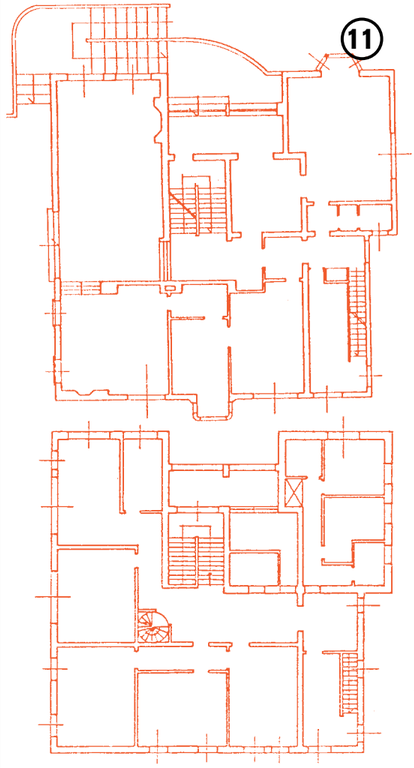
Categoria convenzionale nella costruzione della città corporativa è quella del "Centro urbano" della Piazza degli Affari. Cereghini traduce in modo coerente con la storia della città questo tema in una proposta nella quale l'operazione di qualificazione del centro urbano, nella sua violenza sul tessuto preesistente, viene temperata dalla ricerca di un linguaggio non stravolgente rispetto alla tradizione locale e dall'attenzione al disegno urbano. Una "palizzata" di case con tipologia a gradoni che ricordano le sperimentazioni di Sant'Elia e di Sauvage costituiscono un nuovo fronte lago definendo piazze, percorsi pedonali, porticati e scalinate. Dell'intervento di sistemazione del fronte a lago rimane realizzato solamente il palazzo del Tribunale con l'individuazione del retrostante spazio aperto destinato a Piazza Affari.

Development study for Lecco's city center

Under Fascism the downtown Business Plaza was a conventional category in building the city.
Coherently with the town's history, Cereghini translated this theme into a proposal whose development of the central district, through a violent implant on the preexisting fabric, was softened by the search for a language which would not clash with the local tradition. In addition, he relied on the urban design for this tempering.
A "palisade" of stepped apartment buildings, reminiscent of Sant'Elia's and Sauvage's experiments, constitutes a new lakefront, defining the squares, pedestrian paths, arcades and steps.
Of the lakefront development only the Courthouse was erected, engendering the open space behind it intended for the Business Plaza.



lungo Lario Isonzo



11

1937 1961

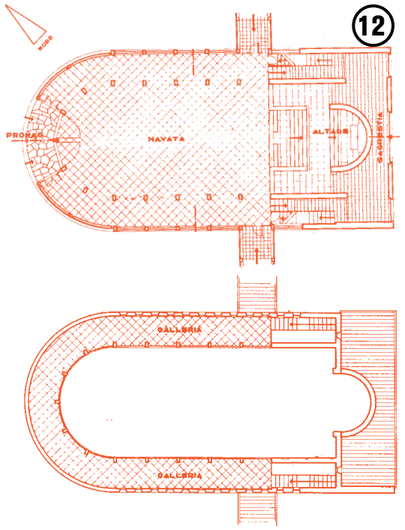
Villa Guzzi allo Zucco

Un'altra variante al tema dell'abitazione per la classe borghese è questa villa costruita nel 1937 per Ulisse Guzzi dell'omonima ditta di motociclette ed ampliata nel 1961, ed ora attualmente sede del Centro Innovazione Lecco.
L'impianto dell'abitazione si sviluppa e si articola intorno all'elemento centrale di distribuzione. Di particolare interesse il rapporto frontale tra l'elemento naturale ed il costruito, dove gli elementi vetrati a sporto, la compostezza dei volumi e la torretta sulla facciata sud richiamano immagini legate alle case-fortezza medievali sul lago.

Guzzi House, Zucco

Another variation on the bourgeois house theme is this home built in 1937 for Ulisse Guzzi, the owner of the eponymous motorcycle firm. Extended in 1961, it now accommodates the Lecco Innovation Center. The dwelling's plan is founded on the central circulation element. Particularly interesting is the frontal relationship between the natural and built elements: the protruding glazed sections, the composed volumes and the south facade tower hark back to the Medieval castles on the lake.

via allo Zucco, 6



12

1937/1938

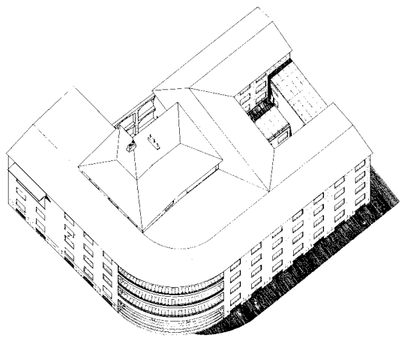
Chiesa dell'istituto Airoldi e Muzzi

L'edificio religioso è inserito nel parco privato dell'Istituto per anziani Airoldi e Muzzi, in posizione dominante rispetto l'intorno. ‚Ancora una volta è il rapporto tra la luce e il costruito che regola e governa le scelte architettoniche: le fasce orizzontali tripartite dai serramenti, l'ampia vetrata in vetrocemento che caratterizza l'abside, il gioco d'ombre del loggiato laterale sovrastato dai matronei. La particolare soluzione tondeggiante in pianta che risolve l'ingresso caratterizza fortemente l'immagine volumetrica dell'intera composizione. ‚A confermare l'attenzione di Cereghini alle espressioni artistiche della pittura, rimane il grande affresco eseguito dal giovane Borlotti, all'interno della chiesa, ad esaltare il semitondo dei matronei.

Church of the Airoldi and Muzzi Institute

The sacred construction stands in the private park of the Airoldi and Muzzi Institute for the Elderly; it is built on a rise.
Once again, the relationship between daylight and the structure governed the scheme; note: the rows of triple windows; the ample section in glass blocks marking the apse; and the play of shadows in the side loggia with the women's galleries above.
The unusual rounded plan solves the entrance problem and leaves a marked imprint on the massing of the entire composition.
To confirm Cereghini's interest in painting is the large fresco executed by the young painter, Borlotti, inside the church. It exalts the semi-rounded women's galleries.

via Airoldi e Muzzi, 2



13

1938

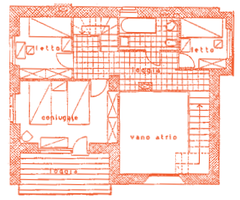
Palazzo di Giustizia

Questo del Palazzo di Giustizia è l'unico elemento costruito del grande isolato con piazza interna previsto nel progetto per il nuovo Centro di Lecco, che doveva costituire l'elemento di testata del nuovo impianto proposto.
Un'ampia gradinata individua l'accesso e raccorda in curva le due facciate ortogonali. Di particolare interesse è il controllo della luce che attraversa l'intero edificio con un accurato disegno dei serramenti esterni, delle grandi aperture laterali in vetrocemento e della chiostrina interna nella parte nord dell'edificio.
Un bugnato in pietra forse eccessivamente severo scandisce la partitura regolare delle aperture, mentre lo stacco da terra è regolato da un raffinato zoccolo in marmo di Carrara.

Courthouse

The Courthouse was the only completed structure of the great block with an internal piazza in the new Lecco Center development; it was supposed to be one end of the novel scheme.
Broad steps point to the entrance and curvingly link the two perpendicular facades. Especially interesting is the control of daylight which crosses the entire construction with carefully design exterior windows; also nicely handled are the large glass block side openings and the small internal cloister in the north part of the building.
Perhaps the stone rustication marking the regular window openings is overly severe; a refined Carrara marble dado separates the building from the ground.

via Cornelio, 2



14

1940

Casa Bertarelli

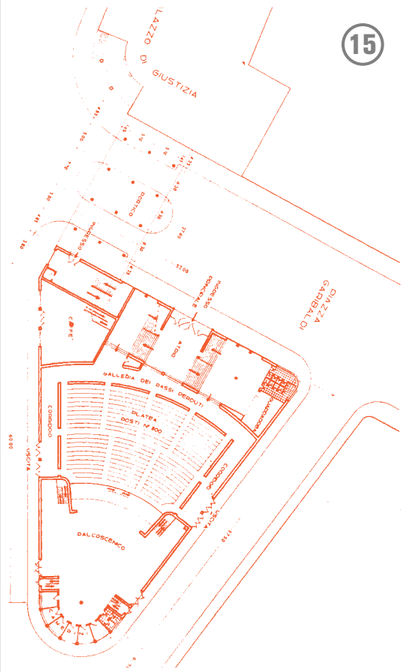
Il tema fondamentale continua ad essere quello della casa privata, anche se inserito in un contesto montano-alpino a cui Cereghini dedicò gran parte del suo interesse nel dopoguerra. Rimane il segno comunque del suo "spirito razionalista" nella sensibilità per il contesto, nell'attenzione ai materiali locali, nella semplicità e chiarezza delle linee.

Bertarelli House

The private home continued to be a key typology, albeit in an Alpine context; Cereghini was very absorbed by this after the war.
At any rate, his "rationalist spirit" shows in the sensitivity for the context, the attention paid to the local materials, and the simplicity and clarity of the lines.

L'Architettura, n. 163, maggio 1969

località Piani Resinelli
via Don Onorio, 1



15

1940/1941

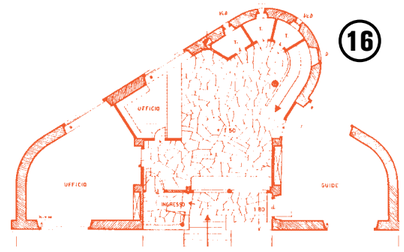
Studio per la Casa del Littorio e nuovo Teatro

Ipotesi progettuale successiva, ma in stretta coerenza con il progetto per il nuovo Centro di Lecco. La risoluzione dell'isolato d'angolo e la definizione di un preciso spazio per le due piazze esistenti sono gli elementi di confronto con la definizione della città.La proposta prevedeva il nuovo Teatro Cittadino e la sede per la Casa Littoria.

Study for the Fascist Hall and the New Theater

This envisaged work came later than the Lecco Center project, yet they are closely related.
The corner block treatment and the definition of a precise space for the two existing plazas are the elements comparing with the definition of the city.
The scheme called for the new Municipal Theater and the Fascist Hall.

piazza Garibaldi
via Costituzione



16

1956

Sede della Pro Piani Resinelli

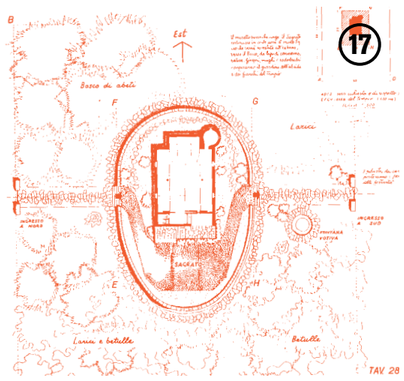
L'edificio trova nel luogo un proprio ruolo di sicura antimimesi con il paesaggio, ed assume forza e rigore, pur nella ridotta dimensione, imponendo quei materiali da costruzione propri: la pietra dei paramenti, l'ardesia per le coperture, il cemento a vista delle strutture, in un controllato gioco di volumi e forme.

Headquarters of the Piani Resinelli Tourist Board

The building finds its own role in the site, definitely contrasting with the setting. Although smallish, it is powerful and rigorous, imposing its own building materials: the stone facing; the slate roofing; and the unfinished concrete structures. The volumes and forms are carefully controlled.

A. Pica, Architettura italiana ultima, Edizioni del Milione, Milano, 1959

località Piani Resinelli
via Escursionisti



17

1958

Chiesetta votiva del Battaglione Morbegno

Elemento forte della composizione è il marcato basamento in pietra che stabilisce il contatto con il terreno e diventa con il controllo delle quote il tramite tra l'impianto della chiesa e la natura del luogo.
L'impianto ecclesiale proposto riprende quello ad un'unica aula con tetto a capanna; fu eretto per un voto alla Madonna da parte del Battaglione Morbegno degli Alpini.

Votive Church of the Morgegno Battalion

A strong facet of the composition is the evident stone base which makes contact with the ground; by controlling the heights it becomes the means for tieing the plan of the church to the site.
The church layout is a single room with a shed roof; it was built for a vow to the Madonna by the Morbegno Battalion of the Alpine troops.

località Piani delle Betulle

Conseguita nel 1977 la laurea in belle arti e quella in architettura nel 1984, l'argentina Diana Cabeza si dedica solo all'insegnamento. Dall'84 all'86 ha la cattedra di Disegno III presso l'Università di Belgrano e di Storia dell'Architettura II a Buenos Aires. Nel 1989 amplia l'attività al design e nel 1994 si associa a Elisabet Cabeza formando l'Estudio Cabeza. Ha disegnato per Cappellini e Pierantonio Bonacina (Italia), per Saccaro Moveis (Brasile) e per C.I.C.S.A. (Cile). Tra i premi ricevuti: il primo premio nazionale Unesco nell'84, una menzione d'onore alla Biennale di Architettura nell'87, il premio ICI di Disegno Industriale nel '93. Tra i progetti recenti: le sedute per il settore est della banchina del porto Madero di Buenos Aires, progettato da Hampton/Rivoira y Asociados, e le sedute per il Centro Cultural Recoleta di Buenos Aires; le sedute Banda per Vuelta de Roca a La Boca, le sedute per il patio centrale della Facoltà di Architettura, Design e Urbanistica dell'Università di Buenos Aires e le sedute Picapiedras e Literas Urbanas per il progetto di Aida Daitch e Victoria Migliori (primo premio al concorso nazionale Parco Pubblico Costanera Norte).

After getting a degree in fine arts in 1977 and another in architecture in 1984, Diana Cabeza, a native of Argentina, dedicated her time to teaching, from 1984 to 1986, at the University of Belgrano and at the University of Buenos Aires. In 1989 she expanded her activities to design. In 1994 she found withElisabet Cabeza the Estudio Cabeza (studio). She has designed for Cappellini and Pierantonio Bonacina (Italy), for Saccaro Moveis (Brazil) and C.I.C.S.A. (Chile). She has won the Unesco national first prize in 1984, an honourable mention at the Architecture Biennial in 1987 and the ICI Industrial Design Prize in 1993. Recent projects comprise seating solutions for the wharf in the port of Madero in Buenos Aires, designed by Hampton/Rivoira y Asociados, along with chairs for the Recoleta Cultural Center in Buenos Aires. In 1997, she brought out the Banda chairs for Vuelta de Roca in La Boca, chairs for the patio of the Faculty of Architecture, Design and City Planning at the University of Buenos Aires, and the Picapiedras and Literas Urbanas seating solutions for a project by Aida Daitch and Victoria Migliori (First Prize at the National Costanera Norte Public Park competition).

Diana Cabeza

Nato a Genova nel 1919, vive e lavora a Milano. Dal 1952 al '60 è membro del gruppo italiano del CIAM e del Team X dalla sua formazione. Accademico Nazionale di San Luca, cittadino onorario della Città di Urbino. Nel 1976 fonda, e dirige, il Laboratorio Internazionale di Architettura e Urbanistica, ILAUD. Alterna l'attività progettuale all'insegnamento (Ordinario di Urbanistica all'IUAV e di Progettazione architettonica alla Facoltà di Architettura di Genova; visiting professor a Yale, MIT, Cornell University, University of California). Sue architetture si trovano a Urbino (nuovo centro universitario, le Facoltà di legge, magistero, economia e commercio), Terni (Quartiere Matteotti), Milano, Cervignano, Riccione, Matera, Pavia (laboratorio CNR, le Facoltà di ingegneria, scienze della terra e di genetica, istituti biologici della Facoltà di medicina), Mirano, Isola di Mazzorbo (residenze e palestra), Alessandria, Catania (Facoltà di lettere e filosofia), Siena (istituti biologici della Facoltà di medicina). Molti i progetti urbanistici. Numerosi i premi internazionali e le lauree *honoris causa*.

Born in Genoa in 1919, he lives and works in Milan. He is a member of the Italian CIAM group from '52 to '60 and of Team X from its foundation. Since 1979 he has been an Accademico di San Luca. He is an honorary citizen of Urbino. In 1976 he founded, and has since then directed, the ILAUD, International Laboratory of Architecture and Urban Design. He alternates his architectural work with teaching (Professor of Urban Planning at the IUAVenice and of Architectural Design at the Genoa Faculty of Architecture; visiting professor at Yale, MIT, Cornell University, University of California). There are works of architecture by him at Urbino (new university centre, the law faculties, teaching, economy and commerce faculties), Terni (Matteotti Estate), Milan, Cervignano, Riccione, Matera, Pavia (CNR laboratory, the Faculties of Engineering, Science of earth and genetics, Biological institutes in the Faculty of Medicine), Mirano, Isle of Mazzorbo, Alessandria, Catania (Faculty of Letters and Philosophy), Siena (Biological institutes of the Faculty of Medicine). Numerous urban planning projects, international prizes and honoris causa *degrees.*

Giancarlo De Carlo

Nasce a Bremerton (Washington State) nel 1947 e consegue il Bachelor of Architecture nel 1971 presso la University of Washington; studia anche a Roma (1970) e a Londra alla Architectural Association (1976). Vive e lavora a New York. Insegna presso la facoltà di architettura della Columbia University e si dedica alla divulgazione dell'architettura incominciando a pubblicare nel 1977 la serie "Pamphlet Architecture" della quale ogni volume è redatto da un autore/architetto diverso. Nel 1989 la Princeton Architectural Press gli dedica una prima monografia, *Anchoring*. Nel 1994 esce *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, scritti e opere di S. Holl. Fra le sue opere: il Museo di Arte Contemporanea di Helsinki; edificio in Kaistrasse 18 a Düsseldorf (galleria d'arte, ufficio, loft); edificio residenziale di 190 unità a Makuhari, Giappone; l'ampliamento del Cranbrook Institute of Science, il Knut Hamsum Museo a Bödo, Norvegia; la chiesa di St Ignatius a Seattle, Washington.

He was born at Bremerton (Washington State) in 1947, took his Bachelor of Architecture in 1971 at the University of Washington; also studied in Rome (1970) and in London, at the Architectural Association (1976). He lives and works in New York. Teaches at the faculty of architecture in Columbia University and devotes himself to spreading knowledge of architecture starting the publication in 1977 of the "Pamphlet Architecture" collection, each volume of which is edited by a different author/architect. In 1989 the Princeton Architectural Press dedicated a first monograph to him: Anchoring. *In 1994* Questions of Perception: Phenomenology of Architecture, *writings and works of S. Holl, came out. Some works: the Helsinki Museum of Contemporary Art, a building at 18 Kaistrasse in Dusseldorf (art gallery, office, lofts); a 190-unit apartment building at Makuhari, Japan; the extension of the Cranbrook Institute of Science, the Knut Hamsum Museum in Bödo, Norway; the Chapel of St Ignatius in Seattle, Washington.*

Steven Holl

Nato a Vienna nel 1934, studia architettura a Vienna e all'IIT di Chicago (architettura e urbanistica, 1958-59) e all'University of California, Berkeley (M. Arch. 1960). Dal 1967 al '76 è professore alla Staatliche Kunstakademie Düsseldorf; dal 1976 dirige l'Istituto di design, dal 1979 l'Istituto di architettura della Hochschule für angewandte Kunst di Vienna. Visiting professor presso i più noti istituti del mondo. Nel 1985 riceve il Pritzker Architecture Prize, il più prestigioso dei numerosi premi che dal 1966 a oggi gli sono stati conferiti. Fra le opere più note: il negozio Retti a Vienna (1965), il Museo di Mönchengladbach (1972-82), il Museo del vetro e della ceramica di Teheran (1977-78), l'edificio Haas a Vienna (1985-90), il Museo di Arte moderna a Francoforte (1983-91), la sede centrale del Banco Santander a Madrid (1988-93). Si ricordano inoltre i progetti per il Museo Guggenheim a Salisburgo e Vienna, "Vulcania" centro europeo di vulcanismo, Auvergne/Francia, la sede centrale dell'Interbanc a Lima/Peru (1996-99). Direttore della Biennale di architettura di Venezia (edizione 1996).

He was born in Vienna in 1934, studied architecture in Vienna and at the ITT in Chicago (architecture and planning, 1958-59) and at the University of California, Berkeley (M. Arch.1960). From 1967 to '76 he was professor at the Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf; from 1976 he directed the Institute of design, and from 1979 that of architecture, at the Hochschule für angewandte Kunst in Vienna. In 1985 he received the Pritzker Architecture Prize, the most prestigious of the numerous awards won by him from 1966 through today. Among his works: the Retti shop in Vienna (1965), the Mönchengladbach museum (1972-82), the Glass and ceramics museum at Teheran (1977-78), the Haas building in Vienna (1985-90), the Museum of modern art in Frankfurt (1983-91), and the headquarters of the Banco Santander in Madrid (1988-93). Also to be remembered are his projects for the Guggenheim Museum at Salzburg and Vienna, "Vulcania" Centre for vulcanology, Auvergne, France, and the headquarters of the Interbac at Lima, Peru (1996-99). In 1996 he was director of the Venice Biennale of architecture.

Hans Hollein

Ha studiato a Harvard e a Berkeley. Nel 1973 ha aperto il suo studio professionale a Los Angeles. All'attività di architetto ha sempre affiancato l'insegnamento: infatti ha insegnato a Yale e Harvard, alla SCI-Arc e in Europa a Copenaghen e a Vienna. I nuovi progetti includono: le torri a Los Angeles, un centro multifunzionale a Londra e complessi residenziali a Hollywood e Calabasas. La sua produzione architettonica è stata celebrata in diverse mostre negli USA e in Europa; nel 1996 è stato selezionato, insieme ad altri tre architetti, per rappresentare gli USA alla Biennale di Venezia. Ha vinto numerosi premi, fra cui il Premio per l'Architettura dell'American Academy of Arts and Letters nel 1999. Il suo libro più recente *Gnostic architecture* (Monacelli press) è un vero e proprio manifesto sulla sua teoria del design. Di prossima publicazione *10 years and the new City* (Phaidon press) e *Building and project 3* (Rizzoli).

He studied at Harvard and Berkeley and in 1973 opened an office in Los Angeles. He has always combined his work as an architect with teaching, having in fact taught at Yale and Harvard, at the SCI-Arc and, in Europe, in Copenhagen and Vienna. His new projects include: towers in Los Angeles, a multipurpose centre in London, and residential complexes in Hollywood and Calabasas. His architectural accomplishments have been acclaimed at various exhibitions in the US and in Europe. In 1996 he was selected, with three other architects, to represent the United States at the Venice Biennale. He has won numerous prizes, among which should be mentioned the Architecture Prize from the American Academy of Arts and Letters in 1999. His most recent book, Gnostic Architecture *(Monacelli Press), is actually a manifesto of his own theory of design. Due out shortly is his* 10 Years and the New City *(Phaidon Press) and* Building and Project 3 *(Rizzoli).*

Eric Owen Moss

Nato a Lecce nel 1966, laureato in architettura a Milano nel 1992. Nel 1993 ha studiato film directing alla New York University. Ha realizzato dal 1994 a oggi scenografie televisive, allestimenti di mostre e numerosi interni pubblici per la moda e l'intrattenimento lavorando soprattutto in Asia e in Europa. Ha pubblicato: *A sud di Memphis,* nel 1995 e *Be Your Own Messiah,* nel 2000.

Born at Lecce in 1966, he graduated in architecture in Milan in 1992. In 1993 he studied film directing at New York University. Since 1994 he has designed numerous public interiors for fashion and entertainment, working mostly in Asia and Europe. He has published South of Memphis *(1995) and* Be Your Own Messiah *(2000).*

Fabio Novembre

Nasce nel 1951, studia filosofia all'University of Kent e giornalismo a Cardiff, attività alla quale si dedica a Londra e a New York negli anni '70. È stato editore di *Design* dal 1981 al 1985. Durante gli anni '80 ha fondato ed è stato direttore di DAI (Design Analysis International), una società di consulenza per il design, con sedi a Londra e a Tokyo; ha organizzato mostre, cicli di conferenze, ha scritto testi di politica per amministrazioni pubbliche e società. Dal 1986 al 1990 è stato direttore scientifico al Royal College of Art di Londra. Dal 1993 al 1999 ha diretto il The Netherlands Design Institute di Amsterdam, un centro di analisi e progettazione dove ha preso il via Doors of Perception, un evento annuale di riflessione e dialogo sui temi legati a Internet. È membro della commissione europea per le politiche d'innovazione; ha tenuto conferenze in moltissimi Paesi e ha pubblicato vari testi fra i quali *Winners! How Today's successful Companies Innovate by Design*, 1997.

He was born in 1951, he read philosophy at the University of Kent and journalism at Cardiff, taking up the latter activity as a career in London and New York in the 1970s. He was editor of Design *from 1981 to 1985. During the 80s he founded and was director of DAI (Design Analysis International), a design consultancy firm with offices in London and Tokyo. He has organized exhibitions and cycles of conferences, and written political texts for public bodies and companies. From 1986 to 1990 he was director of Research at the Royal College of Art in London. From 1993 to 1999 he directed The Netherlands Design Institute in Amsterdam, an analysis and design centre. It was there that the annual event Doors of Perception was launched, for reflection and dialogue on Internet-related topics. He is a member of the European commission for innovation policies; he has lectured in many countries and published numerous writings, including* Winners! How Today's Successful Companies Innovate by Design, *in 1997.*

Thackara

La copertina *The cover*

Scuola *School:*
Elisava Escola Superior de Disseny, Barcelona
Autori-studenti *Protagonists-students:*
Sergio Correa, Isaac Chia, Rodrigo Estrada Gil, Alba Lavorato, Andrés Barzi Carol Garcia del Busto

Fondata nel 1961 all'interno del CIC, una fondazione culturale non profit, Elisava è diventata la prima scuola di design di Spagna. Fu creata basandosi sul principio che il design rappresenta l'unione e l'evoluzione parallela di tecnologia e società, comunicazione e cultura.
Elisava offre un corso di laurea quadriennale in design, il "Graduado Superior en Diseño", come pure due corsi di laurea a indirizzo tecnico, ingegneria del design di prodotto e architettura. Oltre ai dottorati di ricerca tra cui il master in design dello spazio pubblico, il master in design dei trasporti e il master in design delle esperienze interattive.
La scuola trae beneficio dalle sue numerose collaborazioni con l'industria, il governo e con molte scuole e università in Europa, America Latina, Stati Uniti e Asia. Organizza anche corsi speciali e conferenze come il Forum di Design Internazionale e il corso estivo di design di Barcellona. Il docente Sergio Correa è nato a San Paolo, in Brasile nel 1956; dopo la laurea in comunicazione visiva a San Paolo, un corso di perfezionamento all'Università della Georgia (USA) e un master all'Università della Virginia, dal 1998 è coordinatore per Nuovi progetti e professore a Elisava. Gli studenti sono tutti spagnoli e iscritti al corso di Graphic design: Isaac Chia (1972), Rodrigo Estrada Gil (1975), Alba Lavorato (1979), Andrés Barzi (1978), Carol Garcia del Busto (1974).

Founded in 1961 within the CIC, a non-profit cultural foundation, Elisava, became Spain's first design school as such. Elisava was created on the principle that design is the coming together and co-evolution of technology and society, communication and culture. Elisava offers a 4 years Design program, the "Graduado Superior en Diseño" as well as two technical degrees, the Technical Engineering in Product Design and Technical Architecture. The School also offers Master's programs among them the Master in Design for Public Space, the Master in Transportation Design and the Master in Design of Interactive Experiences. The school benefits from several partnerships with industry, government and many schools and universities across Europe, Latin America, United States and Asia. Elisava also organizes special programs and conferences such as the International Design forum and the Barcelona Summer Program in Design.The lecturer Sergio Correa was born in Sao Paolo, Brazil, in 1956. After graduating in visual communication at Sao Paolo, he specialized at the University of Georgia in the US, and took a master at Virginia University. Since 1998 he has been coordinator of New projects and professor at Elisava. The students are all Spanish and enrolled in the Graphic Design course: Isaac Chia (1972), Rodrigo Estrada Gil (1975), Alba Lavorato (1979), Andrés Barzi (1978), Carol Garcia del Busto (1974).

1

2

3

4

La nostra proposta per la copertina di *Domus* ha richiesto numerosi incontri durante i quali abbiamo cercato di formulare con chiarezza alcuni degli obiettivi fondamentali del progetto. Abbiamo volutamente evitato di immaginare la copertina prima del tempo, preferendo invece stabilire un punto di vista critico sul design, su noi stessi, sulla scuola e sul futuro della nostra pratica professionale. Abbiamo capito che la nostra scelta doveva soddisfare alcune esigenze fondamentali: doveva veicolare un'idea, un concetto, in modo sorprendente; doveva proporre il nostro commento critico ma anche dare spazio all'interpretazione individuale del lettore. Doveva essere memorabile e di impatto, ironica e divertente.
Le operazioni per lo schizzo sono state veloci e, poichè abbiamo optato per una soluzione fotografica, molti dei problemi relativi alla composizione visiva sono stati risolti mentre si scattavano le foto.
Abbiamo trovato gli elementi utilizzati nelle foto all'interno dell'ambiente domestico e scolastico e, grazie a essi, abbiamo capito che, in un contesto adatto, perfino gli oggetti più terreni acquistano significati simbolici e la potenzialità di comunicare qualcosa di nuovo o inaspettato. La copertina realizzata rappresentava la proposta più spontanea e ironica. In fondo il futuro del design è il packaging.

Our proposal for the Domus *cover involved several meetings during which we attempted to articulate some of the fundamental goals for the project. We deliberately avoided premature visualization of the cover, prefering instead to establish a critical view about design, ourselves, the school, and the future of our professional practice.*
The concept needed to fulfill some basic considerations: it needed to convey one idea, one concept, in a surprising manner; it needed to offer our critical commentary but also allow room for the individual interpretation of the reader.
It needed to be memorable and impactful, ironic and humorous. The sketching process was fast and, given the fact that we opted for a photographic solution, a lot of the issues involving visual composition were solved when the shots were being taken. The elements utilized in the photographs were found within the domestic and school environments and allowed us to understand that given a proper context even the most mundane objects are charged with symbolism and the potential to communicate something new or unexpected.
The executed cover represented the more spontaneous and ironic proposition. After all, the future of design is packaging.

1, 2 Due foto scattate durante il processo.
3, 4 Le due proposte di copertina scartate.

1, 2 *Two photos taken during the process.*
3, 4 *The two rejected cover designs.*

Finito di stampare il *Printed on* 22.04.00

Alpes. Il gesto e il gusto.

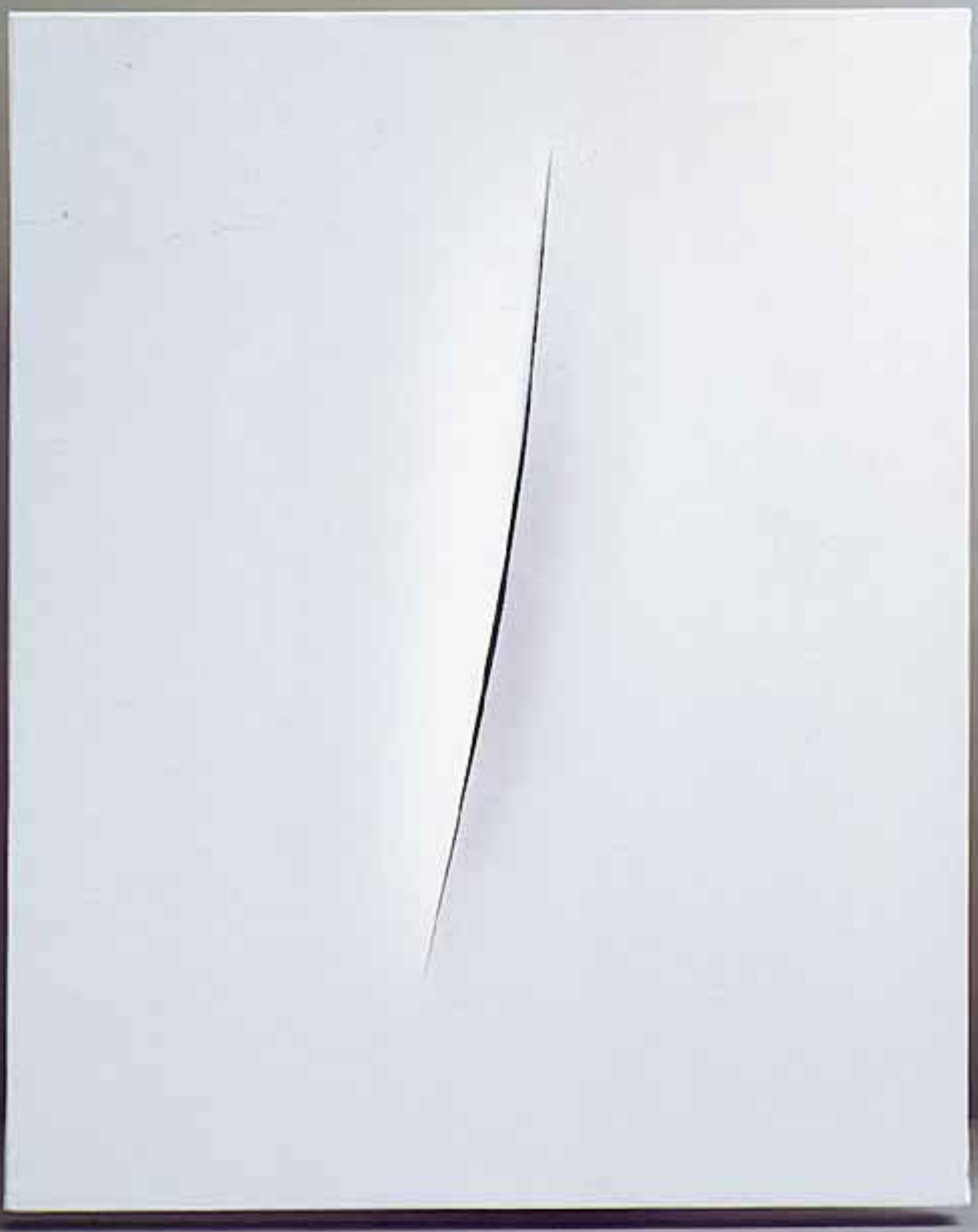
Cucinare, grigliare, tostare, friggere, lessare, assaggiare... gesti resi più facili da strumenti pensati per estendersi oltre le esigenze del quotidiano. I prodotti Alpes si riconoscono al primo sguardo, perché il loro design vive oltre le mode.

ALPES lavaggio cottura aspirazione

Alpes Inox SPA via Monte Pertica, 5 36061 Bassano del Grappa (VI)
Tel ++39 0424 513500 Fax ++39 0424 36634
e-mail: info@alpesinox.com

800-014925

Alessi. Extra ordinary.



1938
Il coltello da tavola "Caccia"
Luigi Caccia Dominioni,
Livio e PierGiacomo Castiglioni

Milano Strasbourg Hamburg Berlin Düsseldorf Stockholm Oslo Helsinki Tokyo Singapore

Lowe Lintas Pirella Göttsche per Shaker
www.alessi.com Email info@alessi.com Alessi s.p.a. 28882 Crusinallo (VB) Tel. 0323868611